ХОРСТ

ХОРС 1:

Цариця Нофрет-ете. Різьба XIV стор. до н. е.

Queen Norfretete

Василь Перебийніс: шкіц до оперети М. Лисенка „Чорноморці“

Vasyl Perebyynis: a design for M. Lysenko‘s operetta ,.Cossacs of the Black Sea“

Марія Дені у фільмі Марселя Ль'Ербьє „Богема“

Maria Denis in the film by Marsel L'Herbier „Bohème“

Улас Самчук, автор романів „Волинь“, „Гори говорять“, „Кулак“, „Марія“, голова правління МУРу

Ulas Samchuk, the author of the novels: „Volhynia“, „The Mountains Speak“, „The Kulak“, „Maria“

ХОРС

КРАСНЕ ПИСЬМЕНСТВО
ТА МИСТЕЦТВА

KHORS
THE UKRAINIAN MAGAZINE OF LITERATURE AND ARTS
COLLECTION I

KHORSS
LA REVUE UKRAINIENNE DE LA LITTÉRATURE ET DES ARTS
RECUEIL I

CHORS
DIE UKRAINISCHE ZEITSCHRIFT FÜR SCHÖNE LITERATUR UND KUNST
HEFT I

1

ВИДАВНИЦТВО «УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО»

ЖОВТЕНЬ 1946

— — ВКРАЇНО СПРАГЛА,
ЯСНОГО ХОРСА КВІТЕ ЗОЛОТИЙ,
ДО СОНЦЯ ОБЕРТАЄШ ЧОЛО СМАГЛЕ
І СТЕЖИШ ПИЛЬНО СЛІД ЙОГО ТРИВКИЙ!

Юрій Клен

The motto of KHORS is taken out of a poem by Yuriy Klen, in which the Ukraine, the child of god Khors, is being compared with the sunflower that always faces the sun.

Le mot d'odre du „KHORSS": un fragment du poème du poète Youriy Klen, où l'Ukraine, enfant du Khorss, est comparée à une fleur de hélianthe, avec la face tournée vers le soleil.

Das Motto zu CHORS ist einem Gedicht von Jurij Klen entnommen, worin die Ukraine, das Kind des Gottes Chors, mit der sich immer der Sonne zuwendenden Sonnenblume verglichen wird.

З компасом

With a compass   Avec la boussole   Mit Kompass

Серед самумів, серед злив,
Екстрактами могутніх формул,
Він — неустанний хемік слів —
Плянує витривалу форму.

Євген Маланюк

З компасом через моря й дебрі.

На короткотривалому пристановищі відбувається знайомство нового читача з новою книгою. Суворі їхні взаємні вимоги, висловлені мовою мовчання. Хто прагне піднести в рокоті й свисті всесвітніх струсів мистецьку корогву, той свідомо приготувався щохвилини перетяти собі, як настане така конечність, шляхи до загального спочуття. Цей бо мистецький часопис задумано насамперед як часопис принциповий.

Ще й другий тут вагар. Вже годі злічити суддів, що пробували втриматись в осередку кругобігу — життя — мистецтво — мистецтво — життя, пробували розв'язати питання його квадратури. Відвічний спір форми й змісту, зловжиття то тим, то тим. У наші дні чути подекуди заклик повернутись від романтизму до реалізму — при розумінні першого як повітряного замку, другого — як харкотиння життя.

Чи справді така тяжка суть мистецтва? Міцні предки сучасного людства жили мистецтвом яскраво й безпосередньо, як солодколюбець добрячим вином. З компасом, через хащі суспільного самоплутання, виправмося відшукувати новозарослу стежку.

Не з усіма суддями по дорозі. Воліємо поставити питання прозоріше: до чого щире мистецтво ставиться вороже?

Тяжка навала змісту, не оперезаного мистецькою формою. Естетизм рятує тільки до наступної зупинки, а далі?

Нині ще гучніше снажне протиборство Миколи Хвильового. Не страхаймося ж виокреслити жадану формулу саме так: мистецтво-романтизм.

Мистецька принциповість є тверезе загнуздання істотної жаги нового. Якщо існування націй — Божий дар для історії людства, то радісним одвітом Предвічному на перевалах національних існувань: Данте, Шекспір, Шевченко, Ваґнер, Ґоґен, футуристи — — Розлам старої броні, але за настирливими законами новосповідуваних мистецьких світовідчувань. Вони на карках як нові обов'язкові обмеження.

Хто хотів ламати обережно, з оглядом — навік відтяв себе від мистецьких праджерел. Розлам це гуркотіння, тріск, тріски, луни, курява, біль, зростання, це торжество неіснуючої цілости торса Афродіти над скалками з Фідія та Праксітеля. Розлам це дія не миротворна. Тільки що немногі причетні до таємниці: не як ламати, а що. Все ж не кожного разу чекати маніфестів на ослячих хвостах.

Зараз їм нема звідки вилунати. (Між двох воєн слов'яни визріли з жовтої куцини. Йдуть далі. Придивляються до старечої окцидентальности). Зараз дорослим, врівноваженим мозком — до романтизму. Без ґонґів — до романтизму. Осмислена буря й повільний натиск, але цілковито, до кінця.

Романтизм. Злютованим поєднанням інтелекту й будівної волі назустріч усім та всяким мистецьким «хо». Не відчуваючи боязні перед жадним з них. Найменшої тіні наміру робити ориґінальство обов'язковим, але приймати з довірою все. — — Вірити, що світ безмежний і безмежні можності його, людина ж співтворець. Мистецтво — співтворчість. Мистецтво — співтворчість людини у всесвіті, взаємодія з долею. Активізм. Видіння світу по-своєму, віра, що світ саме таким є, лиш збудити його. Романтизм.

У мистецтві це означає все. Краса щирого слова в усіх ритмах, краса звуку в усіх контрапунктичних можливостях. (Коли можливе вичерпано, шукають неможливого, щоб зробити можливим. Але шукають ці, романтичні). Краса барви. Краса кольориту та сухої лінійности. Краса гексаметру, терцини, сонета та вільного вірша. Краса консонансу та атональности. Краса опису й краса діялогу. Віра в силу ґротеску, віра в творчу потужність моментально-нежданого, несподівано-вражливого. Доба могучої синтези в українському мистецтві. Доба романтичної синтези в українському мистецтві.

Вірте нам, ми житимемо з Вами у згоді.

Мистецтво, повнодихаючий романтизм. Усе йому вороже те, що не має в собі відповідного ритму, що тягне на його лани кострубату корягу необдиханого творящим духом кавалка з життя. Що не вміє надати матеріялові вроди, суперної з вродою матеріялу у природі. Ритм — ланцюг зубців часу й простору, що вхоплює сировину до майстерні, де навзаводи пітніють розрахунок та чуття. Подоба звідти являється інколи разюче дзеркальна перед життьовою дійсністю, але тільки внутрішня могучість ритму з тисяч побутолизів виносить назверх улюбленця: творця.

Шукати ритмів. Не обмежуватись у засобах (щирий талант знайде собі обмеження, і знайде так, як треба), шукати ритмів, шукати. Оглядатись на монументи, шукати. Широта. Ритм — усе. Він веде у браму самодатности, туди, де є відповідність, рівноправна й самостійна, відповідність і противага тому, що не людиною творено. Сфера й царство мистецтва. Романтизм.

Не лякатися сподіваних та несподіваних трудноборів, не бігти на популярність битими шляхами. Безконечно важити, вивершувати, гранити, аж засяє. Сяйво форми, сяйво білих ниток мистецтва.

Мистецтву вороже все, що не рухається мистецьким ритмом. Анемія ритму — безформність, тобто, паскудоформність. Навпаки, чим досконаліша мистецька форма — зовнішні засоби — ступінь напруги — творецької діяльности — тим вище підноситься витвір з живим життям, замісто рабського прислужування. Навіть, вийшовши від мистця з зануреною чи до кінця розколотою душею, формодосконалий витвір вразить і чимсь позитивним асоціюватиме, прикладуватиме; та більшість же мистців має душу дитячу й світлозарну.

Що за читача воліла б книга, з ким зустрітись?

Не виховувати всякого, хто страждає на словоневдержання. Хто сам спромігся розпочати шліфування власного природного хисту, таких — підтримати. Доки навчання майбутніх майстрів мистецтва візьме до рук державна опіка, як тримає вона навчання в інших — технічних — фахах, доти відбувається природний добір.

Круг мистців та учнів мистецтва проте завузький. Для нового часопису існує ще розмашне коло читачів, які кохаються в мистецтві, сами не намагаючися ставати в лави його вояків. Таким дати радість читання.

Та ще не вичерпується тим вибір читачів. Масами існують ті, що в тязі довгих літ ішли повз мистецькі витвори з витягненими байдужістю вперед губами; одного дня вони переживають враження — твір мистецтва виводить їх зі стану рівноваги, збуджує незнані нерви, і ці, працюючи по тому безнастанно, приводять через десяті ворота до відмін у змісті й стилі життя, особистого одиниці та громадського її життя.

Таких — штурмувати, аж твори тієї сфери перестануть бути для них німими. Таких — навертати на віру, що мистецтво: потрібна ділянка діяльности людської. Розбивати в них утилітарну пристрасть — це наближати їх до розуміння, що мистецтво співдіє з життям не безпосередньо — рупор — замовлення дня — вигук моди — але тільки асоціяцією — через добір — через ритмізацію — через перетворення — через віднесення — через абстраґування — чистою вродою. Не затягаючи всіх до ордену лицарів мистецтва, вкорінювати в усіх переконання, що мистецтво служитиме плеканню краси, сили й порозуміння в побуті людей тільки тоді, як стане незалежним у новому суспільстві: співпраця й змагання вселюдства через шляхетні національні прояви.

Існувало поняття світле й безмежне: Україна Київська. Осередок сліпучо-привабливої культури, туди бо стікалися звідусіль генії, що втратили для потомства ім'я своє особисте, щоб славним вовіки було спільне всім їм: Україна Київська. Світлоносне божество несло на стрілі образ, сонце мистецтва: ХОРС.

Як спроможуться зібрані під цим ім'ям мистці роздмухати українському Аполлонові вогнище у храмині, як потягнуться до нього знову, стражданнями багачені, сонцем гоєні, витвори генія вселюдського з усіх кінців кулі — дістане виправдання вихід нової книги. З вірою. Зі світочем всерозуміння.

З компасом мистецтва.

KHORS is the name of the Ukrainian ancient god of the sun and of the creative powers. It is the endeavour of the independent Ukrainian artistic personalities, who are uniting themselves now in order to start an entirely new period in art, to draw directly from this first source of creative powers.

To be a Ukrainian means to be a man of a new, human and noble relation to the world, it means to fight for the development of individuality in the direction of mutual understanding, tolerance and creative coöpe-

ration with all nations of the world. These ideals, — which have to become the leading ones for the creators of the new literature and art, — are inscribed on the banners of the KHORS — in its editorial pages.

KHORSS — c'est le nom de la divinité antique des Ukrainiens, du dieu du soleil et des forces vitales. A cette source primitive attachent leur activité les artistes ukrainiens indépendants, qui se groupent, pour établir une nouvelle époque dans l'art.

Etre un Ukrainien, cela signifie: être un homme des idées nouvelles, humanitaires et nobles; lutter pour une évolution de la personnalité humaine vers une entente universelle, vers une tolérance et une collaboration créatrice avec toutes les nations du monde. Ces idéaux qui doivent servir de guide pour la littérature et pour l'art, KHORSS les inscrit sur son drapeau dans l'article d'introduction.

CHORS ist der Name der altertümlichen Gottheit der Ukrainer, des Gottes der Sonne und der lebenschaffenden Kräfte. Die unabhängigen ukrainischen Künstlerkräfte, welche sich jetzt vereinigen, um die neue Kunstperiode zu beginnen, knüpfen ihre Tätigkeit an diese Urquelle an.

Ein Ukrainer sein, soll bedeuten: ein Mensch sein von einer neuen, edlen Weltanschauung, ein Kämpfer sein für die Entwicklung einer Individualität, die nach gegenseitigem Verständnis, nach Einsicht und schöpferischer Zusammenarbeit mit allen Völkern der Erde strebt. Diese Ideale, die den Werken der neuen Literatur und der neuen Kunst als führende Prinzipien zugrunde liegen sollen, stehen geschrieben auf dem Banner unserer Zeitschrift.

З кожним разом власний світ:
про нього — своє
і по-своєму!

The motte of KHORS: only such artistic creations are of importance, the creator of which possesses his own world in himself and reflects it by means of his own irreproducible methods.

Le mot d'ordre du KHORSS: Seule la production artistique a la raleur, où le créateur possède son propre monde et le représente par des méthodes irréproducibles.

Красне письменство: первотвори

The literature: original works. Littérature: les oeuvres originales. Die schöne Literatur: Urschriften

ВАСИЛЬ БАРКА

БАТЬКО Й СИН

Аж при землі тремтить на вітрі
зелена ярина — —

Ой, вій! Однось на південь птиці хитрі
за грім морського дна.

Ясновишневий вечір; свічка мила
хмарини запалила.

Виходить дід на сірий шлях,
долонею од сонця очі слізні затіняє,
червоні очі; — сина з чужодальних земель виглядає.
Терплячу душу скорб скрушає.

На стернях долю перекотиполенько наздоганяє.

Чи добіжить до города-руїни,
що в нім літуча помста сіє міни
і прикида пожаром немовлят — —
і димножовті місяця відміни —
в терновому вінці; і з хмари-піни
зоря виіскрюється: світик свят!

Чи добіжить? — і тим, хто вийти зміг
з гудучого пожару,
та нагада про вічний добрий сонця сміх
в степу і чайок пару — —
і пару чайок над солончаками,
і — верби! — мармур хмар над вами.

Ні! Син селянський сам скоріш додому
та вернеться, ніж ти, буйненький,

довієш, вітроньку, в секунду грому
привіт од татка-неньки.

Курить над вечір сірий шлях.
Сідий, як місяць, дід зіниці затіняє,
когось аж коло сонця примічає — —

воно ж спада наниз, в огненний рай,
проз двох людей проміння вівши.
Без слова, очі син на батькових рукавах витирає,
коліна приклонивши.

Отець од щастя сяє:
— знать, світить наша зірка, любий сину:
зустрілись! — — отепер спочину.

Як стало в хмарах досвічати,
затріпотіла ярина.
Он — брат назустріч; коло хати
радіє вся рідня!
Нагомонілися, як слід,
надивувалися на світ
і — спати.
А вранці промені від сонця стали прилітати
як ангели. Прокинувсь білий птах.

Рукав тополеньки вітріє
і мріє сірий шлях.

III. 1945

The work of the poet Vasyl Barka, „Father and Son" is an original version of the fable on the return of the prodigal son as created by the evangelic allegory and remodelled in Rembrandt's picture. Understanding and Mercy, the child of Understanding, — that is the core of the poem. As to form, Barka's work is an attempt to rebuild the traditional Ukrainian verse set-up on new tracks.

В ДОМОНТОВИЧ

Апостоли

Момент для виступу був вибраний обмірковано й слушно. Цього ніхто не міг би заперечити.

Щороку перед святом народ з усієї країни сходився до Єрусалиму. І, коли в місті стало відомо, що Ісус наблизився до Єрусалиму, весь народ вийшов за стіни міста йому назустріч.

Люди плакали, обіймались, шаліли од радости, скидали з себе одяг, стелили йому під ноги, ламали гілля пальми і розтрушували перед ним по шляху. Дівчата приносили квіти з садів і розкидали їх по камінні вулиць. Флейтисти грали на флейти, сурмачі сурмили і бубнисти, як несамовиті, били в бубни. Тьмяно пахли квіти.

Народ зустрічав свого Месію.

Петро йшов тоді безпосередньо за Йсусом. На лівому бедрі в нього висів короткий дволезий меч. І всі бачили, що він найближчий учень Ісусів і є його заступником. І якщо кому щось треба було від Месії, чи з'ясувати щось неясне в подіях, які відбуваються, чи справа йшла про те, щоб воскресити когось з мертвих або зцілити недужого, усі бачили й розуміли: треба було звертатися спочатку саме до цього Чорнобородого, що йшов попереду інших.

Ввечорі того дня й наступного їх приймали найповажніші люди в місті. Частували найдорожчими винами й годували найвишуканішими стравами. Найгарніші жінки мили їм ноги й мастили дорогими ароматами.

З найвіддаленіших кутків країни надходили все нові й нові юрби народу, збудженого чутками про Месію. Іще ніколи не збиралося так багато народу в Єрусалим на свято Пасхи, як того року. Народ заповнив усі майдани, усі ринки в місті, і з вулиць доносилися, як глухе гуркотіння моря, радісні крики. Народ вітав Ісуса, обітованого пророками Месію.

...Петро підійшов з келехом до Хоми, спитав:

— Чому ти не п'єш, Хомо? Хіба ти не радієш, бачачи, як народ вітає Ісуса?

Але Хома з сумнівом похитав головою.

— Я не вірю в народ!.. Сьогодні вони кричать «Слава! Слава!», а завтра вони кричатимуть: «Розіпни, розіпни!». Сьогодні вони бачать в Ісусі Сина Божого, а завтра ганьби-

тимуть і зневажатимуть його. Ось уже в'януть квіти, розтоптані під ногами.

Він нахилився, підніс з долівки зім'яту троянду й обережно розправив ніжні її пелюстки.

Юда підтримав Хому. Він теж був тієї думки, що не можна покладатися на настрій народу.

— Слід знайти шляхи, щоб домовитися з духівництвом! — казав Юда: — навіщо вигукували на кожному кроці: «Ісус — Син Божий!» і дратувати цим духівництво?.. Розуміється, це гарне аґітаційне гасло, щоб впливати на маси, але не слід давати приводів закидати нам, що воно йде від нас.

Він був хитрий, цинічний і обережний.

Дуже обережно й дуже обачно він натякнув, що, мовляв, Ісус відіграв уже свою ролю.

— Не можна, -- твердив Юда, -- приносити справу в жертву шанолюбству однієї особи! Для чого Ісус робить такі безглузді речі, як, наприклад, коли він кличе народ зруйнувати храм і обіцяє за три дні відбудувати його, ще величніший і ще прекрасніший?.. Це звучить бучно і може вплинути на деякі руїнницькі, анархічно настроєні прошарки народу, але це, зрештою, лише химери, порожні слова, заяви безвідповідальної людини. Тим часом вони хвилюють Синедріон і збурюють духівництво проти нас.

— Ісус, — закінчив Юда, — ідеаліст. Він непрактична людина. Він повинен одійти вбік і поступитися місцем реальним політикам, практичним людям, що здібні тверезо зважувати становище речей.

Петро газардово сперечався з ним. Для нього авторитет Ісусів був священний і непорушний. Він уперто відстоював свою думку:

— Як скаже вчитель!

Але Йсус не сказав нічого. Він лишався всі ті дні замислений, заглиблений у себе.

На відповідь він сказав, сповнений тиші:

— Я прийшов у світ, щоб творити волю Отця, що послав мене!

І безмежна покора згучала в його словах!

Вони одійшли, Юда знизав плечима:

— Ви бачите! Це ні до чого. Даремно було звертатись до нього. Він пророк. Він Син Божий, ми ж люди! Прості, звичайні люди. Ми повинні діяти самі, без нього, на власний розсуд і власну відповідальність!

Між учнями постав розбрат. Власне, позначилися три погляди: одні твердили, що треба діяти, як і давніш, спираючись на народ; інші воліли розпочати переговори з Синедріоном; треті взагалі з самого початку не сподівалися на успіх.

Петро зірвав голос, виступаючи з промовами на майданах з дахів будинків перед народом. Та з кожним днем ентузіязм юрби спадав, кількість слухачів помітно зменшувалася, а духівництво все виразніш і виразніш опановувало становище.

Юда почав шукати шляхів для згоди. Але дуже швидко стало відомо, що Синедріон не хоче вести жадних переговорів, доки не буде виконана головна, попередня умова. Цією умовою було:

— Видати Ісуса!

Сьогодні, нарешті, Юда наважився зробити цей крок...

* * *

Схиливши голову, немов побоюючись удару, немов чекаючи, що хтось підбіжить, штовхне й викине його геть, як викидають з хати надвір гидкого пса або брудну ганчірку, Юда вийшов з кімнати.

Він вийшов боком, принижено пригнувшись, але з тим же камінним, застиглим виразом обличчя, такий же непроникливий і замкнений, яким він лишався завжди.

Як і завжди, червоним полум'ям падало руде волосся його клинкуватої бороди, і тільки постійна, приготована для кожного люб'язна, послужлива посмішка не кривила на цей раз тонких його прикушених губ.

Коли, сколихнувшись, дверна запона знов застигла нерухомими згортками, всі відчули, ніби невимовно тяжкий тягар ліг на серце.

Приголомшені люди сиділи за довгими столами в великій горниці, вибіленій перед святами. В кімнаті ще почувався їдкий пах свіжого вапна.

Було ясно: момент загибелі наблизився. Усе втрачено. Більше не було віри. Зникла сподіванка!..

В чотирикутне віконце знадвору дув холодний нічний вітер.

Було ясно: ті, що сподівалися врятувати себе, спішили зректися. В останній момент, якою завгодно ціною, бодай ціною крови, воліли купити собі можливість жити.

Перший порушив мовчання Петро. Різкий, поривча-

стий, він вибух гнівом, обуренням, жалем. Він скаржився, благав, запевняв, клявся. Він раптом схилився і з пристрасним поривом, побожно, немов у храмі сувиток тори, поцілував край ризи Йсусової.

В його голосі дзвеніла урочиста впевненість. Він говорив про себе. Він говорив про свою вірність.

Хай усі покинуть його, Ісуса, тільки він, Петро, лишиться вірним йому до кінця! Тільки він не предасть, не зрадить, не зречеться його! Він ладен іти з ним разом на голод, на вигнання, навіть на смерть!

Він, Петро, — камінь! Він лишиться твердий, як камінь.

І Йсус дивився на цього рвучкого чорного бородатого чоловіка, немов бачив його вперше, і мовчав. Мовчав довго! І дивився замислено крізь Петра, в глибину, за стіни горниці, в ніч, за межі землі, в космічні простори, де зорі рухалися по одвіку усталених колах. Ніби в напруженій тиші, що панувала в цій кімнаті, він прислухався до небесної музики сфер.

Потім обережно урвав мовчання і неквапливо сказав:

— Правдиво кажу тобі, Петре, ще сьогодні півень не проспіває тричі, як ти тричі зречешся мене!

Бо Ісус, якого в народі звали Христом, знав уже, що немає межі зречення для тих, що досі називали себе його учнями.

І в словах його, вимовлених голосом, повним утоми, не було докору, була тільки полинна гіркість і сум.

Петро збентежено, якось ніби нерішуче, навіть трохи боязко, озирнувся. Після того, що сказав учитель, він боявся дивитися в вічі іншим. Він страждав від сорому й приниження!.. Та всі сиділи нерухомо, заглиблені в себе, віддавшись кожен почуттю одчаю, для якого не було слів, переживаючи в собі нещастя, що вже наблизилось.

Ніхто не зважив на слова, що знищували. Тільки в очах Хоми — так, принаймні, здалось йому, — він ухопив уїдливий вогник насмішки.

Обурення прокинулося в ньому. Він ладен був вилити на Хому потік обвинувачень, але стримався. Не час був у цей момент розпочинати сварку перед лицем учителя. Ні, був не час.

Треба було поспішати.

Скільки треба часу Юді, щоб пройти звідсіля до архиєрейського двору, зібрати слуг і повернутись?.. Щохвилини

могли ввійти вартові й заарештувати всіх як змовників, що хотіли зробити Ісуса царем.

Лишатися було необережно. Треба йти, сховатись. Треба зникнути. Може на певний час, але може й назавжди.

Виходили поодинці. З тривогою вдивлялися в темряву. Затримуючи подих, прислухалися до чорного мовчання ночі.

В нерівному світлі зірок ішли вузькою кам'янистою стежкою крізь пітьму, і камінці, зриваючися з-під ніг, з глухим гуркотом скочувалися вниз.

Попереду йшов Ісус. За ним учні. Останніми йшли Хома, Іоан і Петро.

Між ними не було вже віри. Жаден не довіряв іншому. Петро найбільше з усіх не довіряв Хомі. Більше Хомі, ніж Юді.

Юда був приязний і балакучий. У нього було багато справ, і все ж таки він охоче проводив час у гурті. Він ніколи не відмовлявся почастувати або позичити обола, коли в Петра його бракувало, щоб купити собі вина або хліба, піти до лазнички або передати дружині, яка лишилась у дрібному рибальському сільці на березі Ґенісаретського озера.

Юда ніколи не спинявся перед найсміливішими плянами щодо Ісуса і при цьому не відокремлював Ісуса й Петра. Сяючи червоною борідкою, вилискуючи приязною посмішкою, він охоче нагадував слова, що їх тричі повторив Ісус, звертаючись до Петра: «Паси вівці мої!»

І це було до вподоби Петрові.

Щоправда, коли б сьогодні хтось нагадав про це Петрові, він з обуренням рішуче заявив би, що він завжди з огидою ставився до приязної посмішки Юди, завжди ненавидів солодкаву його послужливість і, якщо їх і бачили разом, коли вони вдвох пили вино й їли овечий сир, то це він робив тільки для того, щоб не спускати ока з Юди, в якому він з самого початку відчував зрадника.

І Петро, говорячи так, примружив би очі, хитро поглядаючи на співрозмовника з-під чорних навислих брів. Він щиро вірив би в сказане і здавався б собі дуже, дуже обачним, проникливим і надзвичайно обережним.

Він був людиною прямих слів, безпосередніх почуттів і несподіваних вчинків. Був людиною примхливих настроїв, діючи під впливом хвилини.

Хома був цілковитою йому протилежністю. Був стриманий і лишався завжди осторонь. Коли Петро палав, спов-

нений любови й подиву до Ісуса, відданий, здивований, вражений, Хома не виявляв жадного почуття, жадної зворушености. Нічого, окрім сумніву. І це дратувало Петра.

Ісус творив чудеса. Усе неможливе було для пророка можливим. Усе нездійсненне — здійсненним. Ісус перетворив воду в вино, воскрешав мертвих, зціляв прокажених, виліковував кровоточивих жінок, сліпим повертав зір, розслабленим наказував встати і йти. Криві од народження переставали кульгати, сліпі прозрівали, розслаблені підводилися й ішли.

Ісус учив істини, розповідав притчі, повчав народ. Весь народ у Галілеї вірив в Ісуса, як в пророка, Месію, царя, Сина Божого.

Тільки Хома не вірив. У ньому не було наївної й щирої, по дитячому радісної, безпосередньої віри, як у Петра. Замість славити, він перевіряв. Замість дивуватися, перепитував. Зіставляв. З'ясовував. Розшукував свідків. Домагався од зціленого кривого, щоб він довів, що він справді був кривий, а від сліпого — що він справді ніколи не бачив.

Лишаючись у їх гурті, Хома тільки вносив дух недовір'я, сіяв сумнів, одне слово — плекав нездорові настрої.

Оце й сьогодні: якщо серед них ще й могли бути спільники Юди, передусім це Хома, сповнений невіри, сумнівів і вагань, ніколи не сталий і не певний.

З Хомою треба було бути обережним.

Вони йшли стежкою вгору. Йшли мовчки, й мовчання гнітило етра.

Останній ішов Іоан, улюблений учень Ісусів. Він ішов, похитуючись, знеможений, і зідхав.

Петро затримався і, обнявши за плечі Іоана, пошепки сказав йому на вухо:

— Хома — зрадник! Він спільник Юдин. Він теж продасть нас! Що ти радиш?

— Скажи йому, що ти думаєш про нього!..

І Петро зробив так, як йому сказав Іоан. Він прискорив кроки і наздогнав Хому.

Торкнувшись рукою, намацуючи в пітьмі, Петро спитав:

— Хомо, це ти?

— Я!

— Я хочу тобі щось сказати!

Петро тепер ішов щільно поруч з Хомою, наблизивши своє обличчя до нього. Од швидкої ходи він тяжко дихав.

Од Петра пахло вином і овчиною, яку він накинув на себе, як в холодні весняні ночі роблять у горах чабани.

— Скажи мені, що ти думаєш з приводу того, що сталося між Ісусом та Юдою? Що ти думаєш про Юду?

Хома трохи відхилився від Петра й відповів йому:

— Не знаю!

— Не знаєш?

— Ні, не знаю! Ще не знаю, Петре! Я мушу ще поміркувати! Так, так, я мушу ще зважити.

— Зважити?.. — спалахнув Петро. — Хіба, — вигукував він з обуренням, — ще можна тут зважувати? Тут може бути тільки: або, або!

Але Хома лишився спокійний.

— Тихше, Петре, тихше! Ти кричиш, хоч і не знаєш, чи не стежать за нами архиєрейські слуги, щоб забрати нас, якщо Юда, справді, пішов до Синедріону, щоб видати нас.

— Ти його спільник:

— Ні, я не спільник його! — заперечив Хома.

— Ти його спільник! Ти вже тому його спільник, що ти вагаєшся! — уперто повторив Петро.

— Вагаюсь? Хай буде так. Ось тільки ти ніколи не вагався! Ні, ти не вагаєшся, — додав Хома. — Ти дієш. Ти зараз дієш так, а через хвилину інакше. Сьогодні ніхто не може передбачити, як ти зробиш завтра!

— Ти кажеш неправду!

— Я кажу правду, бо я знаю тебе. Я знаю тебе краще, ніж ти сам себе.

Хома на мить спинився і тоді замислено сказав:

— Я волію знати, щоб не помилятись. Я мушу знати, щоб стати на чийсь бік. Для мене не існує особистого.

— А для мене існує особисте! — з притиском зауважив Петро. — А ти... ти...

Він знизив голос і сказав пошепки:

— Ти не віриш в Ісуса.

І тоді, запалюючись, вигукнув:

— Ісус — Син Божий!

І розірвав сорочку на грудях.

Хома не відповів нічого.

Він підвів зір вгору і, рухаючи губами, прошепотів слова молитви.

Ніч була холодна, і він змерз. Здригаючись від холоду й тремтячи, він щільніше загорнувся в плащ.

Він думав. Чи не має цей несамовитий хаотичний Петро

рації? Може, й справді, він не вірить? Але, якщо він не вірить, то чому ж він іде разом з іншими, з Ісусом, разом з ним же, таким бурхливим і рвучким Петром, іде вперед назустріч своїй хисткій і непевній долі і може навіть назустріч своїй загибелі?

І чи може, думав Хома далі, людина одночасно мати дві віри? Чи може вона вірити й не вірити разом?

* * *

Ісус молився на самоті в глибині саду.

Учні збились купкою, розгублені, поглинені одчаєм, боязкі, сповнені тривоги. Вони трусились, може від холоду, може від страху.

Вони дійшли до межі й агонізували.

Дехто, поборений утомою, заснув. Дехто, сидячи навкарачки, куняв, байдужий, чекаючи на загибель, як люди, засуджені на страту. Дехто безсило плакав.

Розмовляли пошепки.

Говорив Петро. Він радив, якщо їх викриють, чинити опір.

— Народ, побачивши таку наругу з Ісуса, повстане! Це буде сиґналом до повстання в усій країні. Кажу вам, народ лишається на нашому боці. Брехун той, що каже інакше. Ми повинні були закликати нарід до повстання ще саме того дня, як Ісус увійшов до Єрусалиму. Та серед нас були зрадники! Серед нас були слабкодухі, що з самого початку не вірили в нашу перемогу й розкладали нас зсередини своєю невірою й сумнівами.

І всі розуміли, що мовилося про Хому.

Хома мовчав. Він сидів на пласкому камені, охопивши коліна руками. Довкола була пітьма. Сліпими очима він вдивлявся в нічну темряву.

— Ти віриш у силу, Петре! — сказав він з докором.

— А ти не віриш? — знущаючись, спитав Петро: — Так, ти ні в що не віриш. Та чи віриш ти, бодай, в свою невіру?

— Я не вірю ні в силу, ні в перемогу силою! — сказав Хома.

Він провів язиком по сухих спрагнілих губах.

— Я не вірю ні в силу, ні в хитрощі. Ти поклав сподіванку на боротьбу і помилився; Юда — на згоду, й він теж помилиться, як і ти... Юда пішов домовлятися. Я не вірю, що, зофірувавши Ісуса, ми чогось досягнемо абож вряту-

ємо себе. Юда хитрий, але вони хитріші за нього. Вони скористаються з нього, а тоді його викинуть, як викидають на смітник зужиту ганчірку.

І тоді, відповідаючи на запитання, на закид в невірі, він сказав:

— Я вірю, тільки не в силу й хитрощі, а в безсилля!

Петро глухо заворушився, як потривожений ведмідь у своєму лігві. Усе, що казав цей Хома, дратувало його.

— Ти кажеш безглузді речі, Хомо! Ти кажеш те, що не має й не може мати жадного сенсу. Безсилля? — зауважив він іронічно: — Ти ще ніколи не казав такого!

— Оце кажу! Ти вірив у перемогу, і віра твоя не справдилася. Я ж ладен вірити в поразку.

— Чи не вважаєш ти нас за дурнів чи за безглуздих дітей, Хомо, що ти кажеш нам таку нісенітницю?

— Це не нісенітниця! — похитав головою Хома: — Це істина!.. Це правдива наша віра в Ісуса. Лише тепер, коли ми знищені й зневажені, коли нас чекає смерть, ми наблизилися до перемоги.

З люттю, роздираючи груди нігтями, Петро вигукнув:

— Навіщо ти мучиш нас, Хомо? Ми страждаємо, а ти роз'ятрюєш нам наші рани. Ти пальці вкладаєш нам у рани наші і тішишся з того! Іди од нас! Іди, ми нічого не зробимо тобі, але я прошу тебе, йди! Не випробовуй мого терпіння, Хомо! — з погрозою, хрипким голосом застеріг його Петро: — Адже ж, ти знаєш мене!

— Так, я знаю тебе, Петре! Я знаю, ти, Петре, завжди вірив в Ісуса, царя й сина Давидового. Ну, а тепер, коли Ісуса візьмуть, і поведуть, і розіпнуть його на хресті, що лишиться тоді тобі від віри твоєї? Тобі не буде в що вірити.

І між ними постало мовчання. Між ними не було вже віри.

Петро змагався.

— Ще не все втрачено. На ранок ми підемо до народу, що прийшов святкувати Пасху до Єрусалиму, ми розійдемось по країні, ми підемо до Галілеї. Ми скажемо: «Годі слів!» і ти побачиш: ми ще переможемо. Народ ще вірить у свого Месію-Царя!

— Ні, — заперечив Хома, — я не вірю в Ісуса-Царя. Наша віра в Ісуса — віра в Ісуса розіп'ятого. Переможе Розіп'ятий; зневажений здобуде царство.

— Ти блюзниш, Хомо! Це страх затьмарює твою думку!..

І Петро підвівся і випростався. І, випроставшись, побачив те, чого вони не помітили досі.

Скрізь, з усіх боків, по схилах гори, за кущами, в глибині дерев, наближаючись, миготіли вогні.

Крик застиг на губах...

Пронизаний нестерпним болем, Петро кинувся до Ісуса, що молився.

— Учителю, нас викрили! Нас ідуть узяти!

І, здригаючись од плачу, він упав до ніг Ісусових.

Ісус схилився до його голови і легко торкнувся долонею його волосся, немов це був дотик метелика.

Всередині вогняного кола, що звужувалося, стояли Ісус і його учні. Чекаючи, спокійний, Ісус і тремтячі, боязкі, налякані учні.

Старший із слуг наблизився до них і, тикаючи смолоскипом кожному в обличчя, спитав:

— Чи не ти Ісус, що називаєш себе царем юдейським?

— Ти кажеш! — відповів Ісус.

Брудно вилаявшись, він почав скручувати шворкою йому руки.

Коли Петро побачив таку ганьбу, таку наругу, він не витримав. Він витяг зі згорток свого одягу схований меч і змахнув над головою слуги. Той встиг відхилити голову, і це врятувало його. Замість розсікти череп, Петро лише обрубав йому кінчик вуха. Інші слуги вирвали в Петра меч, кинули на землю і били.

* * *

Великий чотирикутник архиєрейського двору був повний люду. Змагаючись проти пітьми, похмуро чадили смолоскипи. Палало розкладене багаття.

З Ісуса зірвали одяг. На нього накинули червоне дрантя, в зв'язані руки встромили ломаку, на голову одягли вінець з тернових колючок.

Холодний вітер сік оголене тіло. Мотузки вп'ялися в руки, і пальці обдулися, посиніли й набрякли. Краплі крови стікали по щоках.

Люди з юрби, що оточувала Ісуса, підходили, вклонялись йому, як цареві, й били його по щоках. Кожен намагався перевищити іншого в знущанні.

З голосним реготом зустрічала юрба кожну витівку й дико ревла:

— Осанна, осанна! Слава цареві! Слава синові Давидовому, що прийшов нас визволити!

Хома, звертаючись до Іоана, прошепотів:

— Чи не в цьому приниженні вища велич? Чи не в цій ганьбі відкривається щира істина царства Ісусового?

Іоан з жахом і подивом поглянув на Хому і не відповів нічого. Здавалось, Хома маячив. Та й чи могла людина витримати цей жах і не збожеволіти?!..

Петро лишався в сутінках. Він тримався осторонь від інших учнів, уникаючи, щоб його бачили вкупі. Це було небезпечно.

Глухе поневіряння гнітило його. Мертвий, сліпий відчай заволодів ним. Овчину свою він загубив десь там на горі і тепер тремтів од пронизливого холоду.

Він нерішуче підійшов до багаття і, витягнувши руки, почав гріти на вогні свої скоцюрблені від холоду пальці. Поруч нього стояла чорнява дівчина, одна з служниць архиєрейських, що теж підійшла до багаття погрітись. Поглянувши на Петра, вона сказала:

— Чи не тебе я бачила в гаю на горі?

Але Петро, не зводячи зору з золотавих іскор, що перескокували по хмизу, відповів:

— Ні!

Він ледве ворушив померзлими губами.

— Ні? — перепитала дівчина: — а мені здається, що ти саме той учень Назареянина, що обрубав мечем вухо нашому Малхові.

І після того додала:

— Тебе теж треба судити і розіп'яти, як і цього Назареянина. Бо ти злочинець.

Петро похмуро заперечив друге:

— Ні! Я не був там, я був увесь час тут!

А тоді суворо глянув на цю малу, чорняву причепливу дівчину і гнівно сказав:

— Я людина побожна і не маю нічого спільного з бузувірами. Я непорушно виконую закон!

Він свято вірив у те, що казав зараз.

— О, о! Чи ж ти не брешеш? Бо я бачила тебе так само й тоді, коли цей Назареянин входив до Єрусалиму. Так, так! Я добре пригадую тепер твою бороду і меч при бедрі. Ти ще йшов безпосередньо за Назареянином, попереду інших, і в тебе був гордий вигляд.

Страх, липкий і огидний, з непереможною силою про-

кинувся в ньому. Нудьга підступила під горло. Біль стиснув серце.

Він більше не бачив полум'я, що палало перед ним. Він відчув слабкість. Підкошувались ноги. Йому здавалося, що він пливе.

— У тебе добра фантазія, дівчино! — криво посміхнувся Петро. — Тобі нічого не варто оббріхати ні в чому не повинну людину. Але ж я ніколи не мав нічого спільного з Назареянином!

І він збирався вже поклястись, виголосити найбільшу, найстрашнішу клятву на себе, на дітей і на батьків своїх, як у цей час заспівали півні, провіщаючи ранок.

І тоді — тільки тоді! — згадав Петро слова Ісуса, що їх він сказав за вечерею:

— Правдиво кажу тобі, Петре, ще півень не проспіває сьогодні тричі, як ти тричі зречешся мене!

І Петро підвів очі з вогня і глянув довкола себе. Уже згасли на небосхилі зірки, і зблідло небо. Повітря, втративши свою чорноту, посиніло.

І Петро зустрівся поглядом з Хомою, що стояв поблизу нього, і в його погляді він прочитав біль і скорботу. І він бачив, як губи рухалися в Хоми. Він молився. За себе? За Ісуса? За нього?

І тоді в нього промайнула згадка, що не цей, не Хома, якого він підозрівав у зраді, зрікся сьогодні Ісуса, а він, Петро. Але він не відчув жадного сорому. Ним володів тепер тільки жах.

Рожевою смужкою жевріло небо на сході.

Починався день, день, в який розп'яли Ісуса.

„The Apostle" by V. Domontovytch, a tale around Apostle Peter, relating the events beginning with the triumphant entrance into Jerusalem up to his deep humiliation in Kayafa's court. The author concentrates his attention on the psychological characteristics of the acting persons and shows the most important motives for all their actions.

ЗГАДКА

Коли заблисне річка в рогозі,
під сонцем ринучи в стави, —
я ноги згадую свої в грязі,
що мовчки бачили і ви.

І одвертаюся лицем від плес,
де й сонце соромом стає:
бо ви його з водою, як з небес,
у серце занесли моє.

„MY SOUL IS DARK"

З БАЙРОНА

Переклади потрібні тому серцю, що хоче щастя, а не має сили на спроможність оформити своє почуття, — бо форма ориґінальна для нього і єсть правдиве щастя — —

Прим. перекладача

Мій дух вже чорний, тільки знай,
для арфи я ще не оглух,
і звуки сипляться нехай
у мовчазну знадібність вух — —
І як надія в серці є,
то знов відчує силу чар,
і скотиться сльоза й заллє
у мізку розпачу пожар! — —

І хай неначе дикий ліс
із струн жене за гуком гук,
бо я, співаче, хочу сліз,
аби не луснути від мук,
якими самота й відчай
живили стать свою худу — —
І через те, співаче, грай,
а то я нагло пропаду!

1944
Криниця

Two poetic works by Todos Osmachka: „The Recollection" and a translation of Byron's „My Soul is Dark". The atmosphere in Osmachka's poetry is dark, ominous, full of sorrow and suffering. It is the poetry of a man between the two Wars, — it is the impetuosity, full of tension, to get to the core of content and aim of human strife in its contemporanous stage. Osmachka's creations are in many respects congenial to the works of the immediate predecessors of Shakespeare.

Besides, we are also indebted to Osmachka for his translations, especially of Shakespeare's „Macbeth" and Henry IV."

Zwei Dichtungen von Todos Osmatschka: „Die Erinnerung" und die Übersetzung von Byrons „My Soul is Dark". Die Atmosphäre in Osmatschkas Poesie ist düster, ominös, sehnsuchts- und leidensvoll. Es ist die Poesie des zwischen den Weltkriegen stehenden Menschen, der spannungsvolle Drang, den Inhalt und das Ziel der Bestrebungen der heutigen Menschheit zu ergründen. Osmatschkas Werk steht in enger Beziehung zu den Schöpfungen von Shakespeares unmittelbaren Vorgängern.

Osmatschka ist der Verfasser mehrerer Gedichtsammlungen; von seinen Übersetzungen sind Shakespeares „Macbeth" und Henry IV." besonders hervorzuheben.

ЄВГЕН МАЛАНЮК

З НЕДРУКОВАНОЇ СПАДЩИНИ

В початку світової ночі.

О, намарне, намарне літа
Квітли щиро, як очі дівочі,
Квітли повно, як ярі уста.

Налетів незнайомий вітер,
Обтрусив і розвіяв красу.

Тільки камінь серця розбитий
В наростаючу тьму понесу
Окривавленим скарбом скорботи
Та безрадісним свідком отрут.

Без луни, без пісень, без Голготи
Хтось там, десь там захоче —
— й умру

В початку світової ночі.

1926

АЩЕ ЗАБУДУ ТЕБЕ ЄРУСАЛИМЕ...

Олені Телізі

Вже вересень в лункій блакиті тане,
Вже багряніє мантія садів,
А нам згадались київські каштани,
Високе небо і дніпровий спів.

Прозор. Акварелеві оболоні.
Сирени пароплаву із Черкас.
...У день такий я стрів навіки Вас,
І от все ті ж і очі, і долоні...

Таке своє, незнищено-родиме —
Розлука не затьмила зір і слух:
Як і тоді великий Володимир
Благословляє древній виднокруг,

І на Софії золотіє митра,
Й спливає день, як миро на чолі,
Молитвою безбуряного вітру,
Любов'ю — сонцем грішної — землі.

Стіна ж стоїть камінням незрушимим,
Роззоряне склепіння несучи.
На варті там, у сонмі серафимів,
Архистратиг, що сперся на мечі —
— пломінному мечі.

1936

БЕРЕЗЕНЬ

Ось іде,
Шепчучи: засни,
Білий день
Чорної весни.

Занімій,
Зв'ялена рука:
Сум німий,
Провесна гірка.

Дощ і той
Капає слізьми.
Самото,
Одури й візьми.

Без пісень
Кинь у зимні сни,
В білий день
Чорної весни.

1943

Lyrical poetry, one of which is dedicated to the memory of the Ukrainian poetess Olena Teliha who was shot by Gestapo in 1942 — out of the unpublished inheritance of Yevhen Malaniuk, one of the foremost representatives of Ukrainian poetry of the 20ieth century. His collections: „Stiletto and Stylus", „The Herbarium", „Earth and Iron", „The Madonna of the Earth", „The Ring of Polycrates". Nothing is known about the fate of the poet since 1944.

Lyrische Gedichte, von denen eines der von der Gestapo im Jahre 1942 erschossenen ukrainischen Dichterin Olena Teliha gewidmet ist, — aus der unveröffentlichten Nachlassenschaft Jevhen Malaniuks, eines der hervorragendsten Vertreter der ukrainischen Dichtkunst des 20. Jahrhunderts. Er hat folgende Gedichtsammlungen veröffentlicht: „Stilett und Stylos", „Herbarium", „Erde und Eisen", „Die irdische Madonna", „Der Ring des Polykrates". Seit 1944 ist von seinem Schicksal nichts bekannt.

ВАСИЛЬ ОРЛИК

З нас угорі сміється сонце

1

Вона мала чоловіка — відповідального комуніста. І вона мала коханця — обдаровану людину, мого приятеля.

Невеличке районове місто кручами спадало до річки Оскол, було відкрите для всіх вітрів, для всіх очей, не могла там непоміченою жити краса Марії. І прізвище її одразу вражало слух, викликало образ. Лебідь.

Марія Лебідь — Лебідь, Марія Лебідь — —

Прізвище відповідало. Через те, мабуть, через те його залишено після шлюбу з Гайдаєм. Гайдай же: матрос славетної «Аврори»- виборював революцію, гнівні ґрона ґранат на грудях, півлітра, мавзер, у ганчірці партквиток, волочений за чуба кулемет.

Гайдай, красень-мужчина. Гайдай: здоровенний бик, вивіска борця, енерґія без берегів, двадцятьдварічна Муся — її так називали — простягла колишньому матросові обидві руки. І пара вплила у щастя, адже щастя — це коли один відповідає за другого.

Вона вже мала дитину від чоловіка, який, передавши нести їй дзвінке ім'я, лишився лежати, ледве прикритий землею, в херсонських степах. На плечах у нього, її першого, в'янули помалу золоті паґони. Він таких, як Гайдай, називав хамами — —

2

Переможців не січуть різками, та воно й смішно було б у двадцять два роки обмотатися чернечою рясою. Крім того, Муся, їй здавалося, кохала. Коли вона виступала з Гайдаєм:

— Чорт забирай, пара.

— Глянь-но, до вподоби?

Експансивні припущення:

— Від них обов'язково — Геркулес!

— Ну, Олександер Македонський, треба сподіватись — —

категорично судили довкола, містечко.

Муся квітла. Повнороста, запашна, ніжношкіра, круглі плечі, бездоганна фізична побудова, жадної вади, жадної видимої, жадної захованої.

Гайдай хотів дитини. Муся тверезо заборонила. Вона сказала:

— Юркові тепер три. Хай йому стане п'ять. Тоді. — Нема чого мені одразу.

Чоловік подумав. Тоді погодився. Не можна відкинути: від був порядним батьком нерідному хлопцеві, не дорікав золотопаґонним походженням. Взагалі про минуле розмови не було.

Розмова точилась коло близького, сьогоднішнього, такого, що чути на смак, на мацки. Отож, Гайдай і політика.

— Моя справа, — сказав Гайдай, — була вибороти владу для робітників, для селян, а як їм тепер ступати та кланятись, це вже — — Лучче мені боронити те, що є — —

Два роки після шлюбу. Знавець далеких маршрутів, Гайдай дістає відрядження. Не то до Канади, не то до Арґентіни. Супроводжуватиме цінний вантаж. Муся сама. Тут її вхопило третє кохання. Власне, Муся почала сумніватись: чи було друге — —

Смішно говорити про духову спільність з Гайдаєм. Буйвіл, засинає в театрі, за два роки ні чорта не прочитав, дослівно ні чорта, любов до його м'язів, так, але — — відчувши вищість над ним, Муся розлютувалася. Розлютування й роздратування. Бичок — бичок — каже Муся непоетично. І в розмові з близькими: мій дурень. Так: бичок або мій дурень.

Місяць після від'їзду чоловіка, Муся у приятельки, Віри Сергіївни, жінки вибитної, гарні очі, гострі вуха, повільні новини, фіранки, новий квартирант, Андрій Шекера, мій приятель, це й є мій приятель, Андрій, працював у редакції.

Зазираючи в Андрієві очі, — два тижні не минуло, — зазираючи в очі, красна Муся шепотіла:

— Любий. Ти зовсім, зовсім. Я наче знову. Мій чоловік? Я наче знову. Чуєш мене, чуєш мене? Мій чоловік, ех. Я наче знову.

3

Фабула поступає. Новий коханець мовчав. Він вдивлявся. Чорні озера, тобто її очі, дна ще не видко, обличчя, обличчя Мусі, Мусине обличчя, приємно втомлений, тобто вдоволений, були її пестощі, ніяких обов'язків, принаймні в цю хвилину, життя сибарита, спр-р-равжнісінький сибарит, і що — пробудження? Після чого? Після сну? Шкода. Пробудження від сну? Шкода. І приходить діялог:

— Андрійку, я питаю — — кинеш мене?

— Люба, уяви, що тобі подарували троянду — — І ти говорив до неї: обіцяєш мені?

— До троянди?

— Обіцяєш мені не зав'янути?

— Алегорія?

(Муся надула уста).

— Не зав'янути, бути такою ж пахучою?

Муся надула уста. Підтягла ковдру аж до підборіддя, фабула поступає. Андрій був таким цікавим співрозмовником, так уміло панував над темою, що Муся пробачила брак патосу.

Вони зустрічалися майже щодня, фабула поступає. І в місті, відкритому для всіх вітрів, для всіх очей, сплетено круг них веселе звинувачення. Всі ждали: повернеться Гайдай. Казали: без крови, ну, без великого грому не обійдеться, бо матроська душа.

А вийшло зовсім несподівано. Навіть банально. З чарівною усмішкою. Муся попередила чоловіка ще по дорозі з двірця:

— Між іншим, ти почуєш тут, так ось, це правда. Зрозумів? Нічого фізичного в цім зв'язку нема. Журналіст Шекера, ну. Просто, зрозумів? Підем до нього, ось побачиш.

4

Гайдай спробував огризнутись. К чорту духового приятеля дружини, фабула поступає, але вона його настільки присоромила, настільки, здається, раділа з його повернення, що бичок, здоровенний бичок, — нічого не вийшло, бичок здав позиції, фабула поступає, — ввечорі, навантажившися заморськими горілками, заморськими стравами, почвалав знайомитися з суперником. Вони втрьох власне, вп'ятьох, ще господарі Андрія, милі люди, пустощі Мусі в тайні, і квартиранта, між суперниками приязнь, брудершафт (бичок дуже дбайливо одніс у ліжко вразливого Андрія), фабула поступає, поступає і — — другого дня хтось хотів посвятити Гайдая в суть справи, і Гайдай тоді аж надто сухо:

— Не тріпайсь, братухо. Дам раза по голові і відповідати не буду. Тобі, тобі, не сумнівайсь.

У Гайдая кулак завбільшки з дитячу голову. На цьому миршавіють бажання приятелів приятелеві отворити очі. Так.

Так от, Муся й Андрій. Муся обережна. Вони зустрічалися там, де й сексотові якомусь не спало б на думку їх шукати, в таких місцях.

Чи здогадувався Гайдай? Я думаю про це. Хто знає. Іноді він пропонував:

— Бери Мусю. Вона не для такого одоробла, не для мене. Я, брат — — буде тобі добряча дружина.

Це він начебто цілком поважно, як суддя, що дошукується правди. Андрій же вдавав байдужість.

— Друже, — казав він.

5

Фабула поступає. У фабулу входжу я, увага. Я не бажав близькости з нею. Вона була своя, наче витвір малахольного скульптора. З неї б я милувався, з досконалого кусня Божого ярування, але у глибоких здалеку очах-озерах виднілось мені, гай-гай, дно. Мені воно виднілось, я його, дно, бачив. І — я розумів мого приятеля. І — я не розумів мого приятеля.

Вони втрьох переїхали з паршивенького міста над Осколом у столицю. Андрій спершу нудився, і я розумів його. Потім мені доводилося часто проходити повз вікна Гайдаєвого мешкання. Андрій уже страждав, і я не розумів його. Я мешкав там же.

Не знаю, чи пробігла вже тоді чорна кицька між нею і Андрієм. Коли мої кроки видзвонювали коридором, і вона, спокуслива помаранча, крізь прочинені двері, питала:

— Спішите, Славку? —
я відчував, що вона вільна, як гріх.

Їй, вона твердила, раз-у-раз боліла голова. Вона лягала в ліжко. Вона клала на голову білу мокру ганчірку. З її усмішки я читав:

— Ти тюхтій.

Тоді я сідав біля неї. Стискав її. Ніжні повіки з довгими віями, уста, пахли стиглим яблуком, ноги, теплом напоєні ноги, власне литки.

6

Я раптом схоплювався. Казав, що маю невідкладні справи. Тоді я біг геть від спокуси.

Я тепер уявляю, звідки тік мій тривучий опір — — Я робив це свідомо. Мене тішило тіло, з чару якого я міг безкарно знущатись.

Точніше: відбувався герць. Я очікував. Я ждав, коли ж Муся закине руки круг моеї шиї. І не пустить від себе, полонить, забере у бран — а вона, либонь, сподівалася поважних слів. Вона, либонь, прагнула рішучішої дії.

7

А з Гайдаєм я ще не був знайомий. Він мотався по відрядженнях. Коли на два-три дні завертав до дружини, вона берегла його спокій.

— Славку, мій дурень дома.

— Так.

— Хай відпочине.

— Так.

— Не приходьте до нас.

— Цікаво було б познайомитись.

— Нічого цікавого нема.

— П'є?

— Літр.

— П'яніє?

— Ні. Славку, до такої компанії ви не здатні.

І вона дивилася з зневагою, з викликом. Мовляв: приборкала бичка, приборкаю й цуцика.

Я цуциком чомусь не став. Біс його зна. Мене відштовхувало від Мусі. Не було перешкод, була жіноча впевненість. І впевненість породжувала протест. Незалежне, осібне у своїй суті прагнення крови не могло нічого тут вдіяти, нічогісінько, воно просто не йшло до справи — —

І тоді Муся почала проповідувати мораль. В очі й поза очі вона картала чоловіка. Чоловіки думають тільки про одне. Вона обурювалась. Жінки мають дати відсіч Дон Жуанам. Жінкам не личить іти назустріч донжуанським бажанням мати оте саме одне.

Отак мені стало відомим таке:

Муся рішуче порвала з Андрієм.

Організувала культурні вечірки з довгим чеканням на вечерю.

На вечірках були співи, танці.

(До речі, вона порядно співала).

Вечірки відбувалися з невинною грою в доміно або в карти.

На вечірках висміювано:

Всякого роду залицяння.

Еротичні розмови.

Сороміцькі анекдоти.
Все, пов'язане з коханням.
Обливано холодною водою:
Тих, хто починав флірт із Мусею.
Тих, хто починав флірт з іншими.
З Мусиних афоризмів того періоду:
— В компанії будьте компанійськими.
— Хочете сентиментів, фіґлів-міґлів — шукайте іншого місця.

Отож, коли я хотів, за старою звичкою, обійняти Мусю, як пекла вона, зашарівшись на кухні, млинці:

— Тільки без рук, Славку, набридло, — так мені відрубано.

Чорт забирай, ця метаморфоза! Мені, щоправда, було байдуже. Красуня Муся, Марія Лебідь не зачепила в моїй істоті коліщатка, що примушує вирувати кров, так би мовити дурництворної підоймочки. Я посміхнувся. Я попросив пробачення. Я пішов до столу.

Незабаром я поїхав у відрядження. Воно тривало ті три місяці, протягом яких Гайдай переводився до іншого міста і там загніжджувався. Його пхнули на щабель. Він став директором санаторії.

8

— Славку, гей!

Ми ще не при кульмінації. Я досі виступав тільки як більш або менш поінформований пліткар, не ввійшовши в головну свою ролю: героя. Так, мої координати по нових трьох місяцях: я — вздовж набережної Ялти, травень, жадана відпустка, засмаглий, як горіх, натоптаний по вуха ретельним кримським сонцем, я чимчикую, і до мене гукають:

— Славку, гей!

Я озирнувся. Крим зробив з Мусі щось понад людську уяву. Природна краса, вона ще більш окреслилась, і вона набрала сонцевитого чару. Природній красі впоєно розмах сонцедійности. Легка тканина на фігурі, а фігура, як тінь крізь тканину, обтінений контур плоті. За нею б ганявся не один образотворець. Я озирнувся. Це й була кульмінація. Я озирнувся й закохався.

Вона почала звичайно. Це цілком звичайно, що вона почала звичайно:

— Не пізнаєте, Славку?

Вона спитала, чи я вільний, чи можу з нею пройтися. Я пішов би, коли б навіть був тричі невільний.

Я взяв її попід руку. Я чув у серці надзвичайний шум, шум серця, воно пішло ходором. Я намагався поставити розум на таку точку:

— Дурниці, відпочинкова снага, не бачив я Мусі чи що, дурниці, проситься назовні відпочинкова снага — —

алеж — ні, не виходило. Я байдужий до гарненьких курортних дівок, чому до жадної так мене не кидало?

— Мусю, Боже, як це гарно.

— Може ви заняті?

— Ах, ні, мила, хороша Мусю. Навіть коли проганятимете — —

— Ви якийсь несхожий, Славку — — Дивно.

— І ви несхожа. З ким ви в Ялті?

— Сама. Власне, я мешкаю в Сімеїзі.

— А тут?

— Я приїхала в деяких справах.

Ми зайшли до напівтемної кімнати, вона завела мене до знайомої, напівтемно від навислого балькону, просто обставлена кімната, кімната для приїжджих, я милувався Мусею-видивом, дуже душно, Муся запитала, чи можна їй зняти сукню, вона лишилась у самому купальнику, я зрозумів, чому високоосвічені маестро одружуються з неписьменними натурницями, я зрозумів Гайдая, я зрозумів, чому він закривав очі, Гайдай, і я зрозумів, як тяжко страждав легкодумний Андрій Шекера, Муся ж бо заслуговувала на поклоніння.

Я як безумний, я чув пахощі моря й маґнолій на її тілі, говорив слова, яких не розумів і не зрозумів би ніколи, і так я пропонував себе, назавсіди, на все життя — —

9

Муся посміхалась. Я цілком збожеволів, і я хотів переступити останню межу, і вона рвучко підвелась, і ніжно зазирнула мені у вічі, і спинила.

Вона сказала:

— Досить.

Вона сказала:

— Не треба, Славку, можуть увійти.

Я сказав:

— Де?

Вона сказала:

— Хай вдома, в Сімеїзі, чуєш. Зачекай трохи — —
— Але ж ти сама там?
— Я там сама?
— Ти сама?
— Хто ж у мене є?
— Чоловік?
— Мій дурень?
— Що з ним?
— З тим давно покінчено.

Катер на Сімеїз за дві години. Я готувався, наче перед вінчанням, бігав по місту, Муся поруч, робив різні закупівлі, повний кошик, їжа, питво, ласощі. Адже нині ця красуня, звичайно, я від неї, стане моя, нікуди, й ні до кого, нема дурних, не піду, бо нема дурних, бо як я не помічав, як я раніше — —

Катер біг у піні. Ми на чардаку. Ніжно пригорнулись одне до одного, і пальці її липкі в рахатлукумі, і всі думали, що ми молодята — — Не доїжджаючи два кілометри, вирішили злізти, пройти парком, біля підніжжя лежало роз'ятрене море, зелене море, яснозелене море.

— Любиш? — питала Муся.

Вона допомагала нести кошик.

— Справді, любиш? — питала вона.

Я пожадливо тягнувся до її обличчя. Спинявся й проводив вільною рукою по її шиї й грудях. Муся зупинилась перед самим мешканням.

— Славку.
— Я.
— Я хочу тобі щось сказати.
— Я.
— Не розсердишся?
— Я?
— А проте — —
— Я — —
— Хай краще вдома, щоб ти — відчув — —

Ми ввійшли в маленький котедж. Назустріч нам підвівся велетень.

10

Назустріч нам підвівся з фотеля велетень, біла піжама, молодецьке обличчя, приємне обличчя.

— Знайомтеся, — сказала Муся.

Вона сказала:

— Мій чоловік, а це приятель Андрія, я тобі колись казала, зустрілися в Ялті.

Я почервонів. Котедж був обсаджений квітами, обвитий плющем. Я почервонів од несподіванки й образи.

— Гайдай? — спитав я досить таки дурнувато.

— Гайдай, Гайдай, присаджуйся. Мабуть, хочеш їсти.

Я сів.

— А горілки не здогадався захопити? — питав Гайдай. — Тут, брат, не достанеш.

Я сказав: горілка є.

Він сказав:

— Добре, молодець, хильнем.

Муся опоряджувала стіл, Гайдай кудись вийшов, я вп'явся в неї поглядом.

11

— Ти не могла придумати чогось дотепнішого?

— Так само, як ти колись у Харкові.

І тут я зрозумів усе.

12

— Сьогодні катера назад нема?

— Славку! Любий!

— Облишмо, Мусю. Я завжди був правдивим. Я люблю тебе саме сьогодні, і більш ніколи.

— І що?

— Зовсім не треба було, на мій погляд, запрошувати когось свідком твого щасливого подружнього життя.

Так я сказав їй. Але в Мусі в очах недобрий вогник.

— Якби ти знав — — каже вона, — коли б ти знав — — хама —

— Тоді я не — — не розумію, — сказав я.

— Не розумієш? Ех, Славку. Ти і — — Андрій. Але для вас, мрійників — — щоб жінка — — Не вистачить у вас пороху — —

Я крикнув:

— А може вистачить!

— Не вистачить. —

— Ти помиляєшся! — крикнув я.

— Не помиляюсь. Ну, скажи, взяв би ти на свої плечі жінку? Хатні справи, дитину?

— Ти помиляєшся! — крикнув я.

— А Гайдай узяв, і не кине, доки не піду сама, та мені йти нікуди, правда ж?

13

Але почалась вечеря. Діялог з вечері:

— Поклади мені ще бичків.

— Поклади сам, маєш руки.

— Добре, покладу сам.

— Хоч би не бруднив так сорочок.

— Як?

— А так. Зранку одяг, а вдень уже треба скидати — —

— Помиеш, однаково нічого робити.

Я тремтів. Хто винний? Не знайшовши відповіді, я вирішив напитись.

14

Ми з Гайдаєм поглинули всю горілку і все вино. Муся в цьому участи не брала. Розмова перейшла на громадські теми, це зовсім не така вже груба й обмежена потвора, я зацікавився, ні, він був розумний, він досконало розбирався, я відчув, у державному господарстві, цілком відповідав своїй посаді, він, призначений на директора санаторії, політичні питання старанно оминав, я помітив це, коли вже притомність моя гойдалась — —

— Спати — — любий гостю — — сказав Гайдай. — Де ти йому постелила — — Маріє? — — (Муся!)

15

Ранком у Мусі були заплакані очі.

— Прощай, — прошепотіла вона. — Прощай, Славку, не сердься, я не можу тебе — — бо — —

Вона ледве встигла відсахнутись, як увійшов чоловік. Рука моя стиснула малого папірця, залишеного Мусею.

16

— За півгодини катер, — сказав Гайдай.

Ми сиділи вдвох на камені біля моря. Я слухав коротку неждану сповідь колишнього матроса:

— Ех, мій дорогий, не легке життя.

— Чому? — спитав я.

— Будь воно тричі прокляте.

— Чому?

— Бо — — ти знаєш Мусю — —

— Ну?
— Ні, ти її не знаєш.
— Бо що?
— Вона чесна жінка.
— Та я ж — —
— Вона ніколи мене не зраджувала.
— І?
— Я волів би краще зради й теплоти, ніж оціеї — —
— Чого ціеї?
— А знаєш за що вона мене зневажає?
— Ні.
— За те, що я не її поля ягода.
— Тобто?
— Не інтеліґент.
— Ага.
— Не інтеліґент, як вона. А те, що я маю людську душу — —
— Авжеж, — сказав я.
— Ех, — сказав Гайдай. — Сволочі.
— Хто? — спитався я.
— Директором мене зробили.
— Хто?
— Честь мені велику надали.
— Ну то й що?
— А моя рідня в селі.
— Пише?
— Пише. Пише, що люди там пухнуть з голоду.
— Так, — сказав я й замислився.
Він сказав:
— Це в нас, у багатющому краї. Сволота!
Від хвилювання він налився кров'ю. Він сказав:
— Я ніколи нічого не боявся. Тепер вони навчили мене боятися. Своєї чортової дисципліни. Що скажеш?
— Еге ж, — сказав я.
— А коли б не це, швиргонув би їм у морду їхню партійну книжечку, і — —
— І?
— І під три чорти — в море, навколо світу.
— А Муся? — запитав я необережно.
— Тобі б залишив.
— Так, — сказав я.
Він засміявся.
— Ні, брат, Мусю я не віддам нікому.

— Чому?
— Будем з нею гризтись, як собаки, а одне одного не кинемо.
— Чому?
— Такій жінці потрібен мужчина, а не дрібнота.
— Еге ж.
— От як, голубе. Згоден?
— Еге ж, — сказав я.
Я пригадав, як Муся запевняла мене годину тому, що вона вже не його. Я не знав, кому з них вірити. Але мені було байдуже. Я вже дещо втомився.
З-за хвиль показався білий катер. Гайдай потис мені руку міцно. З катера кинули котву, до берега мчав легкий човен по пасажирів.
Я оглянувся на Гайдая. Я думав про людину, що здатна страждати.
Потім, на катері я розгорнув записку Мусі. Там була адреса:

Ялта, Масандрівська 22,
Ніна Олексіївна Кайданова

Нижче, дрібними, нерівними, певно похапцем написаними літерами:

В суботу о 5-й вечора, тут чекаю.
Якщо хочеш, твоя М. Л.

17

У п'ятницю я виїхав з Ялти додому.

Vasyl Orlyk's short story depicts a petty human drama in an easy manner. The people are entangled in minute everyday-passions although human nature is destined for creative work and for harmonic life. The story is entitled „The Sun is Laughing at us from Above".

La nouvelle de Vassyl Orlyk qui, sous une forme légère, décrit un petit drame humain: Les hommes, entortillés dans leurs petites passions quotidiennes, pendant que la nature humaine est crée pour des oeuvres créatrices, pour une vie harmonieuse. „Le soleil là-haut se moque de nous", c'est le titre de la nouvelle.

ЮРІЙ КЛЕН

ПОПІЛ ІМПЕРІЙ

ФРАҐМЕНТИ З ПОЕМИ

1917

Ось до царських палат,
Де позолота вже померхла,
Прибравши голос главковерха,
Вступає адвокат.
Веселі і прудкі,
Пухкі, легесенькі, як хмарки,
Несуть закохані школярки
Керенському квітки.
Дракона він зборов,
Він носить елеґантські ґетри,
По всій країні кілометрить,
І ллється дощ промов.
Він ідол юнаків,
Він революції антена,
І він її високий тенор:
Бере він — хто б це смів —
Аж верхнє до-дієз,
Бо спадкоємець Александрів
Не чує віщий крик Касандри
У громі марсельєз.
Прем'єрство не матрац,
Де відпочинеш у спокої,
І в білій млі встає марою
Кшесінської палац.

ПЛАЧ ЄРЕМІЇ

Мої руки, як веселі птиці,
Прилітали на поля
Золотої, стиглої пшениці,
І раділа їм земля.

Мої руки, мов чайки ті білі,
Опускались на маяк,
А тепер, як птиці ошалілі,
Спокій не найдуть ніяк.

Крильми б'ють, літають у нестямі
З довгим зойком день і ніч
У спустілім і бездахім храмі,
Де росте трава і гич.

Мої світлі руки голубами
Залітали в височінь,
А тепер вони нетопирями
Все летять у тінь.

Мої руки світ благословляли
На життя і мудрий чин;
Хай вони б мені тепер пов'яли,
Як по літі зельний крин!

Two parts out of Yuriy Klen's new poem „The Ashes of the Empires" — a historiosophical series of war and revolutionary scenes interwoven with deeply lyrical excursions. The two parts are being published under the titles „1917" and „The Lament of Jeremia".

ЮРІЙ КОСАЧ

РЕҐЕНСБУРЗЬКА ЗУСТРІЧ

Був ранок, мов панна. Карета з гербами
проїхала повз, а пішки — міщани, шальвіри,
шляґбавм підіймали — ушир позіхнув алебардник
і крикнув голоті, запиленим людям — passieren!
Дунай половів у знемозі останнього серпня,
судно швартували з пшеницею, хвилі біліли,
а там із майдану, де ратуш і муштра під верблем,
завернув подорожній у вулицю Синіх Лілій.
І карета туди ж, і на стіл в мезоніні
кинув шпагу лакей, капелюх, рукавиці,
а з карети зійшов, задубів од їзди і сидіння,
вперся в фартух господаря, в носик кертичин
подорожній месьє, натурально, Інкоґніто чорне,
натурально, гравець і коханець фортуни,
натурально, зо шрамом, а голос — валторна:
швидше, дурню, між іншим — салат і бурґунда!
А цьому з давен запахніли незкошені трави,
простував він на захід, неначе в упертій утечі,
минаючи Краків, задуманий Пресбурґ, Пассав,
обличчям розстрига, і в одягу скупість чернеча.
Для всякого глум, особливо в шарпацькій господі,
де пики за пивом, яриги з прищами на морді,
де п'є голодрабець і шляхтич, повія і злодій,
золота голизна, на п'ятак накопичивши гордість.
А Інкоґніто втім прешармантно: — Не блисками ж курій
вас принадило місто, прадавній редут леґіонів,
ви шукаєте правди, напевно, в цій хмурій,
заогидженій сміттям латини, старій Ратісбоні?
Єсть у цій суєті неоспорена віку принада,
ви таким, поринаючим в вир, не одне хвилювання
потонулих у сумніві душ заспокоїте владно,
пам'ятайте же, друже, це слово моє не останнє.
Вже розгублено Бога сліпучу могутність,
це не вік раювання, це просто роки революцій,
стільки сил у природі, а снаг, що, закуті,
в людині дрімали, у розуму надрі кипучій.
Я нащадок богів, я людина, бо мислю,
я креатор новий — ви ж завважили сяйво сузір'я

цього віку блискучого світотворіння у числах,
на загибель казкам — хай живе перемога безвір'я.
Як видно, вітія, як видно, оракул прийдешній,
як проситься розуму гострість, мерщій же під пера,
Інкоґніто любить вино, а господар облесно
доливає вина, і шумує юрба різношерсна.
Цей нескінчений диспут ніколи не вдасться скінчити:
ви знаєте світ і життя чарівні чорториї,
ви побачите, вас він засмокче, захоче зловити,
переможе ваш скепсис, обплутає напрасно змієм.
А персона, цей предмет до глуму, в киреї
бурсака чи філософа, з брязклим обличчям,
за гостину подякує з усміхом — ні, не моєї
це партії справа. Дозвольте любовно
відкланятись вам, я простую ще далі,
в цій гонитві між мною і світом напевно
світ не зловить мене. І, вклонившись, із залі
виходить і регіт за ним, а Інкоґніто ревно
розглядає забутий зшиток.
Невже ж амфібраха
крізь строфи важкі, силябічні туга не прорветься,
ах, сад поетичний, це ж зустріч! Невдаха
чи геній новий в креатурі чернечій?
І книгу жадає, жадібний секретних історій,
шукає ім'я і становище, ступінь освіти,
підписано: «правду шукавши, філософ Григорій
Сковорода у побігу від хижого світу».

І покрикувать знов вартовим, на запилених, тихих
[заставах,
пропускаючи юрби й карети, ліниво: passieren,
і ромен і барвінок цвіте на дунайських отавах,
а він все мандрує, мандрує, шукальник сузір'їв.

Yuriy Kossach's „Encounter in Regensburg", a poem, presents the dramatical moment of the psychological encounter of the Ukrainian philosopher Hryhoriy Skovoroda with the western civilization, when wandering in Europe.

Jurij Kossatschs Gedicht „Zusammentreffen in Regensburg" vergegenwärtigt uns den dramatischen Moment des psychologischen Zusammentreffens des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda mit der Kultur des Westens während seiner Wanderungen in Europa.

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

Афоризми

Велич і розмах національної культури прямо пропорційні кількості в ній неповторно творчих індивідуальностей. Ми, ХОРС, за таку культуру, творену крайніми протилежностями, межевим інтелектуальним напруженням кожного окремого суб'єкта. Якщо незвичне мислення викликає разом згоду і заперечення, то цим самим воно, як вияв творчого неспокою, що породжує відруховий неспокій, змушує шукати нової і ще раз нової правди. Тимто серед літературного матеріялу редакція охоче дає місце афоризмам парадоксального мислителя, що, плекані в стрункій логіці, не пройдуть байдужими повз зацікавленого в питаннях естетики.

*

Абсолютний літературний смак тією ж мірою необов'язковий для письменника, що й абсолютний слух для композитора; проте для читача — та критика — це справжнє щастя, здатне надолужити йому в житті все.

*

Естетичне в літературному творі, себто його стиль, складається виняткове зі слів (стилістика) та тих елементів сюжету, що надаються до графічно-просторового визначення (композиція). Решта, що не стосовна до граматики та діяграми, є позачуттєва й тим самим позамистецька (т. зв. зміст).

*

Героїзм, святість, честь — чудові теми для мистецтва, проте здійснення їх у житті не сприяє мистецтву. Сили людські обмежені: не можна разом служити мистецтву (абож науці) і особистій досконалості. Жаден філософ не спромігся б утворити свою систему, якби почав з неухильного виконання власних моральних імперативів.

*

Людина, що говорить про гарні вчинки, рідко здатна оцінити гарну річ, і прекрасне в мистецтві навряд чи є приступним для прихильників прекрасних почуттів.

*

Краса в самому житті це людина як витвір мистецтва, себто, очевидно, актор. Принципова значущість мистецтва кону аж ніяк не знижується через ту прикру обставину, що переважна більшість акторуючих фальшує й на кону, і в побуті.

*

Театр це єдине мистецтво, яке процвітає за надміру політики. Проте, що вищий театр, то нижча драматична література.

*

Чи не становить релігія естетику, що не досягла самосвідомости, подібно до того, як сукупність звичаїв становить неусвідомлену етику? З цього випливало б, що релігійне почуття і властиве естетичне сприймання є абсолютно несумісні.

*

Державний або громадський діяч порається головне коло того, щоб наготовити документацію та інші матеріяли для власних мемуарів: літературна діяльність напівбелетристичного характеру.

*

Переважна більшість мовних змін зумовлена тим, що мовці такою мірою прагнуть говорити бездоганно, що саме через це й виходять поза межі визнаних ними зразків мовних — перебільшуючи належне зовсім усупереч власному намірові.

*

Перекладницька діяльність формує скептиків, скільки заміна однієї умовної фразеології на якусь іншу, так само умовну, а майже ні в чому не тотожню з першою, найкраще виявляє внутрішню неспроможність обидвох; це однаково стосується і до філософії та релігії, і до моралі та політики.

*

Систематика є притулком для хаотичних розумів, несвідомих того, що мислення кожного індивіда вже само з себе становить систему, і що, за точности в деталях, усі кінці сходяться в пляні ідеї.

*

Діялектика є методою хибного мислення. Хто, мислячи, помиляється, той тим самим мислить діялектично.

Наукова термінологія є тією ж мірою умовна й невідмінна, що й правопис у писаній мові.

*

Парадокс у науці це сливе метафора в поезії: такий самий специфічний, мало не обов'язковий, принципово про-

дуктивний, а мірою своєї новизни ненависний конформістам усіх ґатунків.

*

Якщо все зрозуміти значить усе простити, то що краще хто сам себе розуміє, то поблажливіше ставиться до власних провин та пакостей.

*

Інтелект — не частина природи людської, віддільна від решти частин, а найвищий сенс сукупности її. Як смисл слова — в його значенні, що поза ним воно перестає бути словом, так смисл людини — в тому, що вона мислить. Інакше кажучи, мисль є ентелехія існування людського.

Aphorisms by Wolodymyr Dershavyn, referring to the relations between the aestheticist and life — an example of paradoxical thinking.

Потреба сталевих спиначів для кріплення словесного мистецтва!

KHORS' motto: The art of the word requires a steel firmness

ЛЕОНИД ПОЛТАВА

НЕСТОР

ФРАҐМЕНТИ

„Нестор", широко задумана поема молодого автора, ще не закінчена. Редакція допускається експерименту: містить фраґменти, пройняті атмосферою лябораторії, хай не обчищені від скалків і не обточені, затеназнаменовані силою безпосереднього вдару різцем.

ПОХІД НА ПОЛОВЦІВ

Гей, іржуть коні з рання до рання,
Дзенькає зброя, брязкає зброя.
Гляньте на сонце ви увостаннє,
Там, за Сулою, там, за Сулою!

Гей, риплять вози, аж дрижать доли.
А понад військом, гордий і грізний,
Вкутий у лати, вбраний у шолом,
Князь простирає руку залізну!

Гей, іржуть коні з рання до рання,
Дзенькає зброя, брязкає зброя.
Гей, помолітесь ви увостаннє,
Там, за Сулою, там, за Сулою!

ПОХІД НА ПОЛОВЦІВ
(ДРУГИЙ ВАРІЯНТ)

Гей, що в степу, що за мак зацвів?
Гей, що в степу за вогні? —
    То світлий князь вояків повів,
    Щити червоніють!

Сірий-сірий степ, ненависний степ,
Він залив землю без меж.
    А на нім цвіте, а на нім росте
    Червона пожежа.

Ой, гнеться степ та долинами,
Вигинається, як живий.
Йде, йде князь із дружиною,
З мечами новими.

Гей, по степу, що за мак зацвів?
Гей, що в степу за вогні? —
То світлий князь вояків повів,
Щити червоніють!

БІЙ

Бій гримить,
Мов кінь підковами.
Князь стоїть,
Як зачарований.
Збилися щити,
Вдарились мечі.
Кров — ясні цвіти,
Кров — ясні ключі.
Бій гримить,
Мов кінь копитами.
Плаче степ,
Гей, неумитими
Ранами,
Ганами,
Вітрами,
Туманами,
Бурею
Хмурою, —
Брязкають мечі,
Зойкають сичі,
Чорна птиця Див —
Крила розкрилив! — —

Гей, біжать струмки
У сині річки,
Червоні струмки
У сині річки!
Ґей, біжать полки
На чужі полки,
Як серед ріки
Хвилі гомінкі!

Гей, біжать полки —
Люті борсуки,
Жадібні вовки —
Князеві полки!

МАНАСТИРСЬКА БРАМА*)

— — Нехай, нехай! Все ближче Київ!
І бачить Дмитрій: в далені
Спахнули раптом три вогні
І впали стрілами на зміїв!
І тільки блиснула ріка,
Знялися хвилі, ніби крила,
Й чиясь сіяюча рука
Долонню город освітила!

Несучи і прокльони, і горе
Темнодуших, сліпих століть,
Ніч — безжальний, кривавий ворон —
Над землею летить.
Б'є могутніми крилами город,
Як орел, що на жертву впав,
Потрясає одвічні гори,
Палить жаром палких заграв.
Котить вітер доми і башти,
Крутить вітер хиткі сади.
„Серце, серце, не плач, не плач ти,
Ясний Боже, вірно веди!“ —
І біжить по дорозі Дмитрій,
У весільнім вбранні біжить —
Світлий месник нового світу
На віків суворій межі.
А над городом крутить буря,
А над нею — гнучкі вогні;
Вилітають, як птиці, мури
І ховаються знов у тьмі.
Чорна ноче! Ні, не сховати!
Чорна буре! Не збити з ніг! —

*) Прямо з весілля, в сіяючому весільному вбранні біжить Дмитрій. Туди, в Київ, у манастир! Світ поганський нестерпний, нестерпні братовбивчі війни і чвари — —

Прим. автора

Розламавши пітьму, мов ґрати,
До Печер Дмитрій добіг.
На коліна упав пред храмом,
Пред очима святих Печер,
І в обковану міддю браму
Тричі вдарив — — Схиливсь — — Завмер — —
Та й дзвінкий же весільний перстень, —
Ніби дзвін задзвенів тонкий!
За собою десь чує Дмитрій:
Брязка зброя, скачуть полки,
Бердаші вгризаються в груди,
І прокльони, і сльози, й сміх;
Чорнодуші товпляться люди,
А у кожного в серці — гріх — —
Мов копита, серце цокоче,
Щось вогнем горить на руці.
Ні, не може він, ні, не хоче
Залишатись у мирі цім! — —
— Божі слуги, відкрийте ж браму! — —
І повільно на ті слова
Мідековні ворота храму
Хтось відкрив. Як осліпла сова,
Ніч упала на чорний камінь,
Тільки хрускіт, а в небі — кров!
Крізь сувору, високу браму
Юний Дмитрій навік пройшов.
Гей, схитнулися тіні сірі,
Зашуміло ще дужче гілля,
І завила голодним звіром
Ненаситна поганська земля! —
Він спинився. Іти не може.
Хтось уп'явся в розльоти крил.
Боже праведний, світлий Боже,
Освіти, дай ще трохи сил!
О, надхни його духом новим,
Проведи чрез тяжкий поріг,
Щоби слово правди й любови
Він сказати народу зміг!

Fragments out of the epic poem „Nestor", the author of which is young Leonid Poltava, tells about the psychic change in a young man who decides to renounce from all personal well-being and from a life of his own, and to devote himself to christian deeds. In this poem the poet is re-shaping in a legendary form a page out of the mediaeval history of the Ukraine.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Божественна лжа

ПОДІЯ ОДНІЄЇ НОЧІ

І може іншого шляху немає,
Щоб з хаосу душі створити світ.
Юрій Клен

I

Дон Хосе Наварро прибув на севільську кориду ще зрання. Він старався триматись у тіні, не вирізнятися з натовпу, а натовп чимраз густішав. Низько спущені криси капелюха мали ховати від усіх задум у жвавих очах баска, кривавий задум.

Усе ж таки циганки Фраскіта й Мерседес упізнали його. Скориставши зі з'юрблення, викликаного маршем цяцькованих бандерильєрос та пікадорів, підбігли вони до Кармен. Умовляли, щоб стереглася.

Кармен мружить очі, хитає головою. Це вже вона стоїть віч-на-віч з учорашнім коханцем. Він благає, вона сміється йому в обличчя, він погрожує, вона сміється йому в обличчя, він видобуває наваху, вона відповідає безстрашним глузуванням.

На площі перед цирком урвалось життя жінки. Тут, на площі перед червоним цирком, сталась велика подія. Сказано бо, дві великі миті в житті жінки: хвилина шлюбного ложа, хвилина смерти. Вона впала, велика багряна троянда, зрізана кривим ножем садівника. Хвилина шлюбного ложа, хвилина смерти. Велике, розпечене сі-бемоль пристрасти. Ми здригнулися: смерть подолала дане слово, смерть. Люди з'юрмлюються дивитись на смерть. І падає на натовп, на бандерильєрос, на все крилатий мотиль, мальована заслона, бо ж зрештою червоний цирк вигадав маляр, і капельмайстер кладе батуту на пюпітр.

І сі-бемоль летить на нас і розбігається, бо всі моментально підвелися. Ми даруємо собі часинку на спочив, а тим часом крізь п'ятеро вийсть одразу виломлюється розґримована юрба. Данило протестує і хоче назад. Ми беремося за цигарки. Де Поліна? Але все таки це захватно. Старий капельдинер дістає від нас також закуску. Він тре

долоні, тягне з-за вішалки щербату склянку, тре долоні. Де Поліна? Боюся, що й я не встояв би. Зараз, каже поважний співак, зачекаєте, і частує Конопацького. Останнім виходить Григор. Ніхто ще нічого не знав. Де Поліна? Що здорово, не розумію. Григор каже: либонь, гидко. Я бачив уже в Москві, мене особливо зразило. І знизує плечима. Ну, знаєте, якби я мав такий голос. Театр? Ні. Вистава? Ні. Звитяга серця? Так. Григор іде позаду. Ніхто ще нічого не знав. Але що таке звитяга серця. Та ж усі йдуть шляхами серця. Тільки що серця різні суть, і кожне серце своє. Видиво ж серця приходить цієї ночі.

II

Валюшка догнала компанію аж при своїм мешканні. Вона розкішно вискочила з авта. Вона відпустила авто, їй сказано щось ізсередини навздогін. Вона махнула рукою. Підбігла до сходів і владно відчинила гостям двері.

Григор ішов позаду, але у світлиці на нього нагло навалилась увага всіх, бо Валюшка дзвінким голосом ознаймила про свій шлюб із ним. Григор заплющив очі. На нього першими наскочили Клавдія й Поліна. — Зрадник, зрадник, — Поліна кричала щосили, а Данило видзвонював кришталевими келішками.

— Почекайте, — сказав поважний співак.

— Ого, — вигукнув той інший Григорій, Гриша Наґель, — я сьогодні посковзнувся — —

— До столу, до столу.

Валюшка вела Григора, вона вхопила його за шию ззаду, це було тяжко при її зрості. Незладнаним хором співано многії літа, і поважний співак заводив безумовним ще баритоном. Данило йшов за гофмаршала. Він вдавав напудженого на смерть.

— Я скажу вам, — мовив поважний співак.

Стася звеліла: — Відсуньте, будь ласка, від мужчин лікер.

— А ви знаєте, як я сьогодні посковзнувся, — сказав Гриша Наґель.

— Товариші, — вереснула Клавдія, — винувата: панове! Панове, чи як там вас (сміється до Поліни), говоріте, прошу вас, по-російському.

— Жімно! — підхопив майор.

— Не жімно, а гірко.

Конопацький прошепотів Гаєвському у вухо: — Майор фон Гарцберґер, одинокий арієць на нашому кагалі — —

— Ага, — сказав Гаєвський.

— Жімно, — наполягав майор.

— Гірко, гірко, — гукали вже з двох кінців.

Нарешті Валюшка й Григор розцілувались. Григор наче скинув пелену з очей, так провів собі долонею по віях.

— Панове, — почав поважний співак.

— По-російськи, по-російськи — —

— Панове, наш філософ жениться — —

— Інженер-меліоратор, — писнула Поліна.

— — наш Григорій Сковорода — —

Стася звеліла: — До порядку.

— Чекайте, хай краще я скажу, — вихопився Конопацький.

Стася звеліла: — До порядку.

Але Конопацький вже почав:

— Усім відомо, що обов'язком мого життя є творити слова. Я для цього існую. У словотворчості виправдання мого існування. Творімо слова, мої друзі.

— Це щось довго, — сказала Поліна.

— Ні, не довго. Моїм обов'язком є встановляти слова для кожного року. Ляйтмотив року, мовити б так. Домінанта словесна. Звукове визначення кожної сучасности. І я— —

— Це довго буде, — спитала Поліна.

Стася звеліла: — Замовчи.

— — я вигадав слово для нині. Я вигадав, як відомо, слово й для вчора. Воно звучало — —

— Розняґа, розняґа!

— Так, мої друзі, це була розняґа, роз-ня-ґа. Ви пам'ятаєте, скільки змісту вкладали ви в нього. Це була передвоєнна розняґа, розняґа бакалійна, розняґа парашутна, розняґа розлютована, розняґа еротична. У викладі баранознавства це слово записане з малої літери, але з великою кінцевою. Але у зв'язку з тим, що літера ґ торік ще була на індексі, бо Постишев — —

— Коротше, — крикнули з правого боку.

— Добре. Отож розняґу записано минулого року через **г**, і я — —

— Жімно! — ревнув нараз майор-арієць, тримаючи обома руками склянку.

— Гірко!

— Хочеш іще, — спитала Валюшка. Григор усміхнув-

ся. У Валюшки ще де-не-де блискучі сліди вазеліну на лицях. Він її обтирає хусточкою.

— — і словом для цього року, ляйтмотивом, домінантою — є: **камбрбум.**

— Як, як?

— Камбрбум.

— Камр — —

— Камбрбум. Камбр-бум.

— Щось зулуське.

— Гонолюлю.

— Гонолюлю, хо-хо-хо, — реготав майор, тримаючи обома руками склянку.

— Камбрбум, камбрбум. Подумайте, скільки можливостей — —

— Камбрбум.

— заключено в самій флексії — —

— Камбрбум.

— — і всі суфікси — —

— Камбрбум.

— — і префікси — —

— Камбрбум.

— — а тепер зважте: камбрбум. Для полегшення французам можете вимовляти: шамбрбум, точніше: шамбрбюм. Мадмуазель, ет ву франсе? Дозволите шамбрбюм? Або: дозволите з вами шамбрбюм? Або: перепрошую, що ви думаєте з приводу шамбрбюм? Або: як ви ставитесь до еманації шамбрбюм на баранячі слинні залози? Або, фаталістично: що таке в нашім житті шамбрбюм, мадмуазель? Ніщо.

— Це вже цікавіше, — сказала Поліна.

Стася звеліла: — Замовч.

— А може це вже щось означає.

— В ірокезів, наприклад.

— Абож на Гонолюлю.

— Гонолюлю, хо-хо-хо, — реготав майор, тримаючи обома руками склянку.

— А як по-англійському, — зацікавився поважний співак.

— О, по-англійському це що іншого. Чембрзбум. Точніше: чемб'збам. А коротке, ударне. Чемб'збам. Повторіть.

— Чемб'збам.

— Занадто тягнете. Коротко, ударно. Чемб'збам.

— Чемб'збам.

Чемб'збам. А' ю ен чемб'збам?? Єс, сер, ай ем ен чемб'збам. Но, сер, ай ем но чемб'збам. Ґев ю е біґ фет чемб'збам? Єс, сер, ай гев е ла'дж чойс ов чемб'збам, е ла'дж чойс, ту тзе бьютіфул ледіз се'віз. Браво. А по-німецьки? По-німецьки нецікаво: камбер-бум. Ві ґейт'с міт ірен камбер-бум? Данке шен, абер майн камбер-бум іст ляйдер капут. Абер цум тойфель дойчен, кричить майор-арієць. Він обома руками тримає склянку. До чорта німців. Хлопчику мій, говоріте, будь ласка, по-російському. Шпрехен зі русіш, гер майор? Бісхен. Жімно. Піво. Вшистко єдно. Шорт. Б'єлій шорт. Ду бльонде тойфель, б'єлій шорт. Бісхен, майн б'єлій шорт. Хлопчику мій, по-російському. Ага, каже Гаєвський.

— — і нерухома постать генерала. Старезний ветеран. Порохня сиплеться. Упертий, упертий. Ага, каже Гаєвський і добуває бльок до зарисів. Клавдія всміхається від дверей, обіцяючи. Вона огрядна, хоч і не груба. І Гриша Наґель прошепотів Поліні у вухо. Чудесні пахощі її убрання. Упертий, упертий, і адьютант Юшко перед ним в'юнв'юном. Але Клавдія іде через натовп, неначе ота наважена на все месниця, розтинає натовп, заклала руки до кишень жакета, і от обіллє якусь суперницю сірчаним квасом. Габен зі нох айнен камбер-бум фюр міх?

— — але можна ще таким рядом: камбрбум — камбро — Рауль дю Камбре — омбр — Льомброзо — обри — кобри — кабро — Ебро — цебро — Цебрик — Цебрик-Амнеріс — Амон-Ра — УНРРА — ндра — ндравити — Кіндрат — дратва — — далі падає в непристойне. І Данило шпарко вишумлює Штравса. Для сусідньої кімнати. Цум тойфель дойчен, кричить майор-арієць зі склянкою. Ви витримали іспит, сказав Конопацький хрипко до Гриші Наґеля. Легке, легке потиснення руки. Кіндрат — дратва — — далі падає в непристойне. А кого ви бачили, спитала Поліна. Легке, легке потиснення руки. Але Данило підхопив склянку вчасно. Веґен кріх? Найн, веґен гунд. Це можна перекласти так, раптом каже Гаєвський: бо собака. Клавдія коло Гаєвського. Танцювати заборонено, бо собака. Клавдія коло Гаєвського, бо собака. Пса викупали в лузі, в тому, що при березі? Ні, у щолоку. По-російськи: щьо-лачь. Шпрехен зі русіш, гер майор? Цум тойфель дойчен, кричить майор. До чорта німців. Підло зелене вино, це оцет. Ні, це лікер. Стася звеліла: забрати від мужчин лікер.

— — сьоґодні поручника Соготовського. В однострої?

З голочки, герой. Звідки він повернувся? З Білої Руси. А певно, що жарко, авжеж, було жарко. Так.

— Так, — сказав Григор, бо йому трохи паморочилося в голові.

— — чи нагороджений? Ранений, легко. Гарний? Надзвичайно. Клавдія коло Гаєвського. Надзвичайно гарний. Як камбрбум. Як справжній, щирісінького золота шамбрбюм елеґан. Камбрбум од тої мами. Добре, але де ж це Валюшка? Вона в сусідній кімнаті. Танцен ферботен. Танцен ферботен веґен гунд. Панове, де Валюшка? кажу ж вам: у сусідній кімнаті. Там танці, всу-сі-дній-кі-мна-ті, там танці. Там-там, камбрбум, гір танцен іст ґештатет. Прошу до танцю.

Григор підвівся. На його плечах лежала ще покинута Валюшкою прозора хустина — —

Дзенькнув келех. Ти весь посуд переб'єш, убоїще. Данило вже по-свинському п'яний, люди добрі. Стася звеліла: Данила знищити. Данило мусить зникнути. Данільо мус веґ. Равс, кричить майор-арієць, загубивши склянку. Склянку розбив Данило. Данило мусить бути знищений. Данила за ноги. Ви згодні зо мною, що він сволоч? Хто сволоч? спитав Гаєвський, черкаючи сірника. Постишев сволоч, твердить Конопацький. У Конопацького лицями вздовж носа звисає піт. Він каже, що Постишев сволоч. Гей, матадоре, в бій виступай. Равс ін ден кампф, тореро. До чорта німців. У Сашка прекрасні зуби. Поліна бачить, що в Сашка прекрасні зуби. Але з Данила сповзають штані, і висмикується сорочка. Данила за ноги. Данило мусить бути знищений.

— А ви знаєте про Білу Русь, — спитався в Григора полковник Дробот, це такий звичайно мовчазний. Григор спинився.

— — о, це щось нове — —

— — по-російськи, по-російськи — —

— Ви сказали: самогон?

— Самогон!

— — так, це я написав — —

— — вони ж мені кажуть: ви такий видатний співак, а мусите виступати в балагані.

— убоїще, ти убоїще — —

— Заберіть від мужчин цукерки.

— — а кав'яр?

— — це ж у газеті об'являли — —

— Староста міста? Ні! Він сказав, що — —
— Куди він ранений?
— Держаком!
— Так, держаком. І преважченним.
— — а вона що?
— Виходить заміж, нічого. Це їй не вадить і не перешкоджає. Чудові туалети, які, як відомо — —
— — з моря?
— Ого!
— Ну, я цьому не вірю.
— — ніколи нічого з вашого діла не буде, запевняю вас. Можете собі на носі зарубати: цього ніколи не буде. Ніхто не схоче, щоб Україна — —
— А чому ви про це питаєте, — сказав Григор.
Полковник Дробот уважно й прихильно дивиться на нього. Він не підводиться з місця, але пропонує склянку. Григор вагається. Полковник: — Ви вперше одружуєтесь? — Ну, так, — посміхається Григор. — А чому ви про це спитали? Так, я знаю про це, я стежу за подіями. Хіба я справляю враження людини, що не стежить за подіями? Пробачте, я трохи сп'янів. Він, Григор, мав би, нехай його вірно зрозуміють. Вони можуть тепер отак тепло, по-товариському випити. Це могло б започаткувати. Що бо він хотів мовити? Ну, так, це могло б започаткувати — —
— Любий мій, любий мій.
Блискавка, струм щастя, дзвінкий голос Валюшки. Вона вже тут, поруч. Вона відкидає чуб з його спітнілого лоба. Вона обвиває його обличчя хустиною. Тонкою, як кокон гусені. Вона майже цілує його тут. На очах полковника й усіх, усіх.Акт громадської відваги, бо це зовсім не те, що на гірко.
— Так ідіть же до танцю, — велить полковник.
— Можна, — питає Валюшка.
— Пробачте, — говорить Григор.
Шум, шум, камбрбум. Камбрбум довліє і тремтить на кожнім. Мелодія з платівки. В сусідній кімнаті танцюють. Шум, шум, камбрбум. Платівка крутиться в сусідній кімнаті, бо Данило п'яний. Він лежить зв'язаний на кухні, його нудить і він кричить: камбрбум. Танґо камбрбум. Танґо: під палючим сонцем Камбрбум. Камбрбум відтоді великою літерою. Танґо, майор шукає склянку, танґо.
— — і двері до сусідньої кімнати навстіжень. Туди пнуться, бо там Валюшка. Їх ґеє дурх веґен Валюшка. Ґіб

мір Валюшка, кричить майор-арієць, шукаючи склянку. Стася звеліла: знищити дойче швайн. Але всі пнуться в сусідню кімнату, бо там Валюшка. Їх штребе ді Валюшка цу шауен. Все, крім неї, це радіюси до неї. Все інше, що не є Валюшка, тяжить до Валюшки. Характери, барви строїв, усе тяжить. Повислі краплини п'янкої рідини, зеленої рідини і сяйво скла, все тяжить, усе тільки радіюси. Все тяжить, безконечні галузки від одного пульсу. Він б'ється, нагріваючи в собі зародки всього того несамостійно існуючого багатства.

— — і він, Григор, не є тут сам по собі. Він — при ній. Він лялька, маріонетка. Маріонетку рухають ниточки, прикріплені до ніжних пучок м'якеньких пальців. Камбрбум, Камбрбум. До ніжних пучок м'якеньких пальців. Камбрбум, Камбрбум. До ніжних пучок м'якеньких пальців. Танґо: чародайною ляґуною Камбробумі, чародайною ляґуною Камбробамі.

III

Валюшка танцювала, як майстер. Усі ми, остовпілі, скупчувались навколо. Досить дурнуваті були в нас обличчя, ми сприймали від неї струм насолоди найчистішого ритму. Рух як первооснова всякого дихання. Валюшка рухалась, як таємний електрон. Кожного, котрий ішов з нею в парі, як жриця посвячувала в дію божеського вогню. Кожний мимохіть ставав пір'їною тоді, коли вона легкою всевладністю тіла примушувала до чарівно-нелогічного випаду. Дурнуваті барани, круглі очі вирячивши, стояли ми тоді над самою розгадкою таємниці буття. Що є мистецтво, спитають нас. Несхибно відречемо: танечниця Валюшка.

IV

Першим підійшов прощатись Конопацький. Він був мокрий, як хлющ. Очі його зшаленіли докраю, але тримався чемно й повітав молодих коротко. Не спромагався на натяки, що їх більше або менше дозволяли собі інші.

Щоправда, на Валюшку це не впливало. Вона стояла на дверях передпокою, вона була пурпурна й розпахощена, вона була перед повним, як брунька у березні, розквітом. На все відповідала усміхом щирої, де-не-де лиш може підлякованої душевної ясноти. Сашка ж, який варнякав щось про право першої ночі, просто почастувала потиличником.

Генерал розпрощався ґалянтно. Його подарунок був найскромніший, найсимпатичніший: ляйпціґське видання Кобзаря. А зовсім таки куртуазно пристукнув підбором об підбор адьютант Юшко, такий от собі мушкетер. Рух мушкетера окреслився чітко й красно, чітко й красно на контрастовому тлі: якраз відбувалася сцена виволочення знищеного Данила. І майор вивалився слідом, бо ще не заспокоївся, шукаючи споріднену душу, такий сентиментальний.

Поліна була в димину п'яна. Вона не дивилася в очі Григорові, але безперестанку шепотіла у вухо Стасі несусвітну гидоту. Гриша Наґель мав її вести додому. Він обернувся до молодих із порогу. В міру тактовний, у міру безсоромний, Гриша Наґель не порушив стилю. Григорові потис руку цілком щиро.

Стася дещо затримала господарів коло порогу. Шкода їй було виходити з ролі церемоніймайстерки. Вона ще стояла на площині парадних сходів, розмовляючи з Валюшкою й Григором, і тому до передпокою й навіть до вітальні через відкриті двері набігло трохи холоду.

Клавдія відходила вкупі з Гаєвським. На щастя Гаєвський не похмурнів до кінця, бо пощастило двічі або тричі здорово зарисувати. На мить Григор віднісся від своїх дум, стояв і дивився на приятеля. Гидка вдача Гаєвського виявлялась і тепер, у погляді, роздратовано-глузливім. Це вже такий постійний вираз нутра. Григор дивився й думав. Але особливо нестерпні в нього брови, уперті, набряклі, і вся біда в тому, що Гаєвський це сам прекрасно розуміє. Григор стояв і всміхався. Зрештою, якщо в Гаєвського щось буде з Клавдією, то почалося воно не раніше, безперечно, як цієї ночі, отож Григор з Валюшкою мають право дивитися на цю пару дещо по-батьківському. І це вже по другій годині, початок третьої, Валюшка договорювала останні ввічливості, бо це вже останні були з гостей. Григор стояв, спершись на одвірок, він повністю перебував під владою почуття, про яке годі виразно скласти суд: збудження чи втома. Він упіймав себе на тім, що не може відірвати погляду від яскравої ніжноти її шкіри, отам, у завітному місці між кучерями та вушком. Одним словом: камбрбум, малою літерою.

— Камбрбум, — сказала Клавдія.

— Камбрбум, — сказав Гаєвський.

— Камбрбум, камераті, — піднісши руки, пошанувала їх Валюшка.

Григор мовчки вклонився.

Вони лишилися вдвох.

V

Вони лишилися вдвох.

Він зіперся на двері. Вона перейшла повільним кроком через вітальню, поправила килим, підняла серветку, струснула, поклала на край столу.

Він здригнувся. — Тобі холодно? — Вона підійшла до нього, поклала була йому руки на шию, але потім зняла. Він глянув їй в очі, побачив її вії: вона дивилася вділ.

Він обхопив її стан, і вони пішли, розмірено ступаючи по килиму. Визволившись вона від нього, підійшла до столика з квітами, відсунула трохи вазу від краю. — Гарні? — І глянула на нього нарешті.

— Що?

— Що?

— Ні, я питаю: що?

— Ти?

— Що в мене в очах?

— Бісики.

— Фу, ти недобрий.

— Янголятка.

— Камбрбум?

— Камбрбум.

— Любиш?

— Так.

— Правда?

— Так.

— Милий мій, справді любиш?

Вона засміялась і сховала обличчя в нього на грудях. Він поцілував її кучері в тому місці, де вони ховали маківку голови.

Він упіймав отой куточок рота й поцілував його. Вона сказала: — Ще.

Він цілував її не відриваючись.

Виборсавшись, вона скрикнула:

— Ти сопещ і не даєш мені дихати.

Він відійшов до каміна.

— Ти образився?

— Ні.
— Не кури, нехай тут посвіжішає повітря. Тобі не холодно?
— Ні.
— Ти не образився, що я сказала: не кури?
— Ні, не образився.
Вона подумала.
— Ні, ти чимсь незадоволений. Може ти сердишся, що я не роблю стриб-стриб? Але я так утомилася. Взавтра я зроблю стриб-стриб для тебе, довгий, дві хвилини. Просторовий стриб-стриб, добре?
— Люба моя, — сказав він.
Вона знов підійшла до нього.
— Цьом!
Він поцілував її.
— Камбрбум?
— Камбрбум.
— Любиш?
— Так.
— Не любиш?
— Чому?
— Не знаю чому. Не до вподоби тобі.
— До вподоби, люба, ну, чуєш.
— Цілком?
— Цілком.
Вона подумала.
— Я знаю, що ти гадаєш собі про мене. Але я не така, як усі вони. Хочеш, я доведу тобі. Ось!
Вона показала йому Кобзаря, що тримала за спиною.
— Люба ти моя, люба, — сказав він зворушений.
— Любиш?
— Так.
— На, почитай мені щось ізвідси. Мені подобається, коли ти читаєш.
Він глянув на розгорнену сторінку, побігло сітчаткою очей: думать, сіять, не ждать — — він завагався. — Нехай краще взавтра, — сказав він. — Як хочеш. Ні, краще сьогодні, — сказала вона.
Він сказав:
— Краще взавтра.
— Як хочеш.
— Не будемо зачиняти вікна до ранку, — сказала вона звучно, — нехай віє до спальні холодюка, на наше ліжко,

як на тих полярників, що зогрівають один одного тілами своїми.

Опам'ятавшись, вона знов швидко сховала обличчя в нього на грудях.

— Ну? (не підводячи голови).

— Що?

— Що далі?

— Ти зморена?

— Так.

— Може б лагодитися вже до сну — —

Вона подивилась йому в очі й засміялася промкненно.

— Ти вже хочеш спати?

— А ти? Ні, я хочу ще трохи зачекати — —

— Зачекати — чого?

— Зачекати, аж ти захочеш спати. Побути тут із тобою, погомоніти.

— Ну, то погомонімо.

— Погомонімо.

— А як я захочу спати?

— То підеш до спальні.

— А ти?

— Як хочеш.

— Ти лишишся тут. Спатимеш на канапі. Добре?

— Добре.

— Ну, то сідай. Погомонімо. Я можу ще хвилин десять.

— Погомонімо, люба.

Вона вимкнула світло, звинула чорну запону на вікні.

— Про що ж ми говоритимемо?

— Про що хочеш, люба.

— Яка чудова ніч, мій пане.

— Так.

— Чи відчуваєте ви красу української ночі, мій пане?

— О, так, панянко.

— Цієї чудової лютневої ночі, що?

— Так, так, панянко моя.

Раптом звелась вона на рівні ноги.

— Ні, ходімо зараз. Ходімо вже. Ходімо вдвох.

— Чи хочеш спати?

— Так, я хочу вже спати.

На порозі спальні вони затримались, і він знову поцілував її.

Вона відкинула важку пухнату ковдру на ліжку.

— Бачиш, — сказала вона, — це наше ложе. Подобається?

Він сказав:

— Завелике. Занадто м'яке. Занадто багате.

Він сказав:

— Я ніколи не спав на такому ложі.

— Але подобається?

— Так.

— Знаєш що, — сказала вона, — а тепер мені захотілося курити.

Він мовив:

— Це сьогодні, а в майбутньому не слід.

— Таж тютюн впливає на голос, — сказала вона, — а що мені голос, коли я танечниця.

— Проте, — сказала вона, — я й сьогодні не куритиму.

— Але чому! Сьогодні можна, ось маєш запашну цигарету.

— Мадярську?

— Мадярську? Ні, це румунська.

— Жовта?

— Жовта.

— Руда, я б сказала.

— Руда.

— Камбрбумувата. Закамбрбумиста. Типове камбрбумізування, або як там ще. Ні, не стану курити, мені перехотілося. Мені покамбрбумилося, що хочу, але вже розкамбрбумилось.

— Розкамбрбумилось.

Він сховав коробочку до кишені.

Він глянув на свою віднинішню дружину, глянув і задивився. Як лебідь стояла вона у світлиці, випростана, біла, велична, як маленький китайський божок.

— Ти китаєчка, — сказав він.

— Я еспанка.

Йому захотілося вклонитись їй низько, низько. Він підійшов до неї.

— Ти китаєчка, — сказав він.

— Так, — промовила вона, — тепер ти можеш уважати — —

Але він тільки нахилився до краю її сукні, взяв його між пальців, поцілував, як мантію королеви.

Вона глянула на нього згори.

— Ти будеш дивитись на мене, як я роздягатимуся, — спитала вона просто.

Він підвівся.

— Як хочеш.

— Добре, дякую тобі. Ти хороший, я так і думала. Піди ж до вітальні та принеси вина у двох келехах. Тільки приходь не раніше й не пізніше, ніж тобі б хотілося прийти.

Він уклонився й вийшов.

У вітальні було поночі. Він мацав напружено рукою, шукаючи посуд, і від цих рухів ніби легше ставало в його душі, як наллятій плинним золотом урочистого співу. Він бадумав був викурити тут цигарету, але відкинув це бажання й знов поклав коробку до кишені. Лише надпив кілька краплин вина зі склянки.

Тримаючи в кожній руці по келехові, ступив до спальні. Вона лежала в ліжку й дивилась на нього. Кучері розсипались по подушці, він бачив її шию та самі верхівки плечей. Вона лежала спокійна, врочиста, вона чекала.

Він схилився коліньми на килимок при ліжку з келехами в обох руках. Вона не витягала руки з-під ковдри.

Він спитав:

— Ти лягла, не розібравшись?

— Ні, — відповіла вона, — я роздяглася зовсім.

Він приставив келеха до її уст. Вона підвела шию й витягла губами кілька крапель. Вони пили по черзі з одного келеха, другий він поставив долі коло ліжка.

— Я роздяглася зовсім, — сказала вона, поклавшися знову головою на подушку.

— А чи будеш ти дивитись на мене, як розбиратимуся, — задумано спитав він.

— Ти можеш погасити світло, — сказала вона. — Отам коло дверей. Ні, за портьєрою.

Він знайшов вимикач. Стало темно.

— Де ти? — спитала вона.

— Я тут.

— Чом ти не йдеш до мене?

— Я йду вже.

Він погладив її кучері.

— Ти притиснув мені волосся, боляче, — сказала вона.

Він відняв руку.

— Сідай тут, — сказала вона. — Отут ближче, я посунусь.

Вона стиснула його руку й притягла до себе.

— Лягай же, — прошепотіла вона.
Її уста були гарячі й сухі.
— Я заплющила очі, — сказала вона.
— Чому?
— Бо вино мене розморило.
— Ти хочеш спати?
— Так. Трошки.
— То засни, люба.
— Добре.
По павзі вона озвалась:
— Маленький мій.
— Що, люба?
— Я засну трохи, добре?
— Добре, люба.
— Ти не сердишся?
— А ні ж бо.
— Я трошечки-трошечки.
— Добре.
— Ти теж лягай.
— Добре, я ляжу.
— Тільки не засинай.
— Ні, ні.
— Хоча хвилин з десять теж можеш подрімати.
— Гаразд.
— Але не більше.
— Ні, ні.
— Ну, то я — спатоньки.
— Засни, люба.
— Камбрбум, мій коханий.
— Камбрбум, дорога моя.

Тоді вона притягла його голову до себе і прошепотіла йому у вухо своє найтаємніше, найсвятіше слово, яке навіть у темряві не наважувалась вимовити вголос. Він відповів їй теж шепотом. Вона сказала йому ще щось, і він відрік так само ледве чутно.

Так вони, ніби перснями, обмінялись таємницями та стиснули одне одному руки.

По тому вони заснули.

VI

Те, що вчені називають гальмуванням центральної нервової системи, є сон. Природа цього явища далеко ще не

вивчена. Відомо, що в різних особистостей викликають сон різні гальма, зовнішні або внутрішні. Одні можуть заснути тільки в цілковитій тиші та тьмі, інші, як от один перський шах, — в яскравому освітленні й пекельному шумі.

Багато людей страждають на безсон. Багато на надмірну сонливість. Є сни маріння, сни мрій, сни бажань. Є ще й жахливе явище: сонна хвороба, щеплювана мухою це-це. Гіпнотичний сон так само спричинюється різним людям різними засобами: тих присипляють, гладячи по голові, цих — гладять по спині, іншим лоскочуть п'яти, ще іншим повторюють без кінця те саме слово, речення — — — — — —

Але на якийсь один відтинок двадцятьчотиригодинної доби припадає гальмування свідомої праці тисяч і мільйонів мозків. Тоді їх скуто в однім великім колесі. Тоді частина людства бачить споріднений сон. Неначе струмки з різних джерел у море, пливуть численні приспані нерви й нервовості в отверту прірву загальної нірвани.

Наступає друге буття. Владне й незриме вільно йде бездонними рурами мозків, зліплених докупи солодким молоком чарівника. Вільно йде, ніби струм дротами, протинає густоту вод, суцільність суходолів, твердь державних кордонів. Несе волю одних до вух других. Сповіщає про боління атомів з одного краю ген на другий.

І хто зна — якби настала така мить, що сон людства однієї півкулі дотривав би, аж поринуло б у сон людство другої півкулі, — хто знає, на що спромігся би вселюдський геній, прокинувшись від того всеземного сну.

А тим часом, поки спить одна половина людства і бачить уві сні злото, кров і зраду, чує райські співи й несамовиті вигуки, друга половина тверезо трактує те, що приснилось їй напередодні, надаючи цьому раціональної форми вчень, ідей, теорій та догматів.

І тому хтось із сонної половини мусить бути насторожі. Хтось жертовний, вибране між багатьма офірне ягнятко. Хтось, чий сон був сьогодні разючий та простий, як пророцтво. Хтось, на кому, поминувши тисячі й тисячі інших душ, надихаючі пальні заграли, ніби на струнах полишеної у степу кобзи. Хтось, кого ангел з міртовою гілкою благовіщення застукав затиснутим у кварталі великого зруйнованого міста, закинутим у цяцьковану зірками казочку, зануреним у струмінь пахучих любощів. Хтось, кого досі називано Марією, Жанною, Григором, хтось, хто будь стане Богоматір'ю, будь дівою-звитяжицею, будь лі-

совим щезником з обсмаленим вовчим ім'ям Гриця Печеного, — повстане від сну і полишить отця й матір свою і піде вперед, не маючи сили противитися голосові, що вночі прозріння простромив його як трихвостий з вогню меч.

VII

Григор підвів голову, сів на ліжку й прислухався до Валюшчиного дихання. Треба було робити все так, щоб Валюшка не пробудилась, отож — цілковита безшумність.

Якусь хвилину він ще вагався, але повільним, невблаганним рухом закрив ковдрою той отвір, з якого дихало на нього ніжне тепло її тіла. Босими, худими ногами став на паркетну реальність простору й часу.

Було дуже трудно знайти в темряві свої речі, скинені в різний час та різним настроєм. Черевики ось тут, але скарпетки намацано тільки після п'яти-шестихвилинних зусиль. Не можна, ніяк не можна, щоб вона пробудилась, отож — цілковита безшумність.

Зодягшись, але ще без черевиків, він випростався. Потім нахилився й, упіймавши їх за шнурівки, виніс перед собою крізь двері до вітальні. Зачинив двері за собою до того стану, в якому вони не пропустили б світла, але ще не встигнули клацнути замком, — і тепер він мав змогу ввімкнути електрику.

Швидко затемнив вікно.

Поклав на столик із квітами чистий листок паперу й почав випростувати на ньому бганки, бо опанувала його думка, спричинивши небажану внутрішню зупинку. Думка була зовсім несподівана, він уявив собі обличчя Валюшки. М'якенький носик, постать у рівній мірі мініятюрна й повноформна — і заборонити собі думати про це було б боягузливою втечею, а роз'ятрювати видиво — хоробливим самокопирсанням. Що ж робити з собою?

Він заходився розв'язувати питання швидко, рішучими засобами, по-військовому, підганяючи себе, але все ж таки це відібрало ще добрих десять хвилин. Зрештою він так і не прийшов до сталого висновку. Він тільки дав собі слово, що думатиме над цим усе життя, а тим часом заходився швидко писати, так швидко, ніби викладав на папір готові, складені й тижнями завчені речення. Інколи дія є справді краща за знаття.

Та разом із тим було це нове. Ніби чийсь гук чужий

намагнетив його руку. Він швидко дописав, ні на хвилю не перестаючи дивуватися сам собі.

Тепер було вже все готове. Він сів на стілець і взувся. Пальто й капелюх у передпокої. Що ще? Цигарки в кишені. Так. Він крутнувся на одній нозі й спинився обличчям до спальні. Чи перехристити її перед відходом? Він не здавав собі добре справи з того, що означає цей символ і як він сам до нього ставиться, проте вирішив, що — так, краще перехристити.

Трьома пальцями правиці він накреслив у повітрі знак і водночас, без боязні впасти в гістерію, дозволив собі ще раз уявити її обличчя.

Потім він ступив до передпокою, вбрався у верхній одяг. Вийшовши на площину, притис пальцем скільки можна язичок американського замка, і тоді безшумно зачинив зовнішні двері.

Останній міст позаду попеліє. Він збіг сходами вділ і швидко пішов засніженою вулицею.

VIII

Полковник Дробот саме нахилився до грубки, щоб підкинути до неї, коли в шибку щось іззовні злегенька вдарило. Він підвівся й підійшов до вікна. Відсунув трохи чорну паперову запону: до скла з того боку прилипла невеличка снігова кулька.

Полковник вдивився у вікно, але зі світла нікого не міг побачити у вуличній темряві. Тоді він вимкнув електрику.

Тепер він розрізнив на вулиці людську постать. Полковник мешкав на поверсі, йому довелося спуститися сходами й розчинити парадні двері, замкнені для нічної години. Перед ним стояв Григор.

— Чому ж саме до мене, — спитав полковник, як вони вже розсілися по фотелях.

Григор глянув на коротко підстрижені під самим носом вусики. З очей полковникових зяяла на нього заспокоєна, доцільна мудрість стількох виправ та кампаній, і Григор рішуче не знав, що відповісти. В замішанні він навіть підвівся, щоб іти.

— Добре, — спинив його полковник рухом руки, — я інакше поставлю запитання: чи думаєте ви, що я людина, до якої можна звернутися по розв'язання.

Григор потер собі чоло. Його неначе осінило.

— Ну так, пане полковнику, — майже вигукнув він, — я думаю це. Тобто, я вважаю вас за таку людину.

Полковник замислився. Трохи нахиливши голову, взяв він зі столика люльку й набив її.

— Ви курите?

І не зважаючи на те, що тут же поруч на столику лежали сірники, він розчинив дверцята грубки та набрав повну лопатку жару, розкішної смаги, що з неї віночками виходили вогники.

— Треба папірця, — сказав полковник.

Так, папірця. Григор втягнув запашний дим, раз і вдруге, і тоді вже від його цигарки розпалив люльку полковник. По тому полковник висипав жар назад до грубки.

Полковник сказав:

— Але чи ви приготовані? Чи можете не вагаючись перемінити життя, що обіцяє стільки втіх, на життя, що не обіцяє нічого, крім виразної перспективи скуштувати кулі?

Григор усміхнувся.

— Мене хвилює — — Так, пане полковнику, я готовий до цього. Мене хвилює одне: чи вірите ви, що людина може на щось наважитись підо впливом побаченого сну?

— Ну, — сказав полковник, і навіть рукою махнув. — Життя є сон, і сон є життя, одне без одного неможливе, і одне з одним так переплуталося, що часом годі відрізнити. Але ж — — це не Україна пісень. Це Україна найбруднішої чорної роботи. Вважайте.

— Гаразд, — сказав полковник. — Узавтра подумаємо, що з вами робити. Тепер мусите спочити. Йдіть до тієї кімнати та виспіться там добре на канапі. Я там не палив сьогодні, але може це для вас і краще.

Григор підвівся.

— Ще одне, — сказав полковник. — Чи маєте ви чуття гумору?

— Гумору?

— Так, гумору. Гумору, що стоїть понад добром і злом, понад кров'ю й залізом, понад правдою і брехнею.

Цілком щиро дивлячись полковникові в очі, відрік Григор:

— Так, маю.

Полковник знову замислився. Тоді всміхнувся.

— Це добре, — сказав він, — це саме головне. До речі, що ви написали в листі до вашої дружини?

5*

Григор звів брови.

— Ну, так, чим ви пояснили причину несподіваної розлуки?

— А, це!

Григор відсунув запону і побачив, що вже займається на світання. Він згадав, як то писав того листа, але тепер на нього давило щось ніби кам'яне.

— Що ж, я збрехав їй. Я затаїв істинну причину.

І відчуваючи, що чинить зараз щось неймовірно жорстоке, щось таке, що безнадійно перекидає всі його дотепешні уявлення про життя, про людські вчинки, він, ставши вже на порозі суміжної кімнати та скидаючи на ходу піджака, присилував себе все таки до спокійної усмішки і сказав:

— Я збрехав їй, — сказав він, — я написав там, що маю невигойну хворобу.

The motive to „The Divine Lie" by Ihor Kostetzky is analogic to the above mentioned poem by Leonid Poltava: the hero deserts his wife in their nuptial night to join in the fighting of an insurrection detachment against the Nazis who have occupied the Ukraine. The topic is taken from the present, the form in some ways has its sources in the western literature of the 20th century. The Ukrainian author re-shapes these influences in his own manner.

Красне письменство: переклади

The literature: translations. Littérature: traductions.
Die schöne Literatur: Übertragungen

ҐОТФРІД СТРАСБУРЗЬКИЙ

ТРУНОК ЛЮБОВИ

З ПОЕМИ «ТРІСТАН ТА ІЗОЛЬДА»

Сюжет поеми ельзасця Ґотфріда Страсбурзького (кінець XII — початок XIII сторіччя) має джерело у стародавній кельтській леґенді про двох коханців, опрацьовуваній опісля французами (Тома, Берюль). Особливістю Ґотфрідового стилю є мікроскопічне відтворення руху почуття, що у XIX сторіччі надхнуло Ваґнера на створення мистецької відповідности в музиці (опера «Трістан та Ізольда»). Вміщений уривок є кульмінаційною сценою Ґотфрідової поеми (1207—1210): Трістан — посланець миру — везе кораблем злотокосу Ізольду, що має стати дружиною його дядька, короля Марка. Але в дорозі вони помилково випивають трунок любови, призначений для шлюбної ночі.

Коли Ізольда і Трістан
Любовний випили дурман,
Враз неба світлі береги
В імлі хитнулись навкруги.

Любов — ловчиня всіх сердець —
В серця проникла, як норець,
Що навіть скорені самі
Тоді не зчулися в пітьмі,
Коли розвіяли вітри
Її звитяжні прапори.
Так споріднилися, злились
Ті, що були чужі колись.
Минувся їхній довгий спір,
Пойняв Ізольду владний мир,
І зникла, як омана,
Відраза до Трістана.
Любов — умирює. Любов
Чуття очистила обох,
Ненависть відігнала,
В коханні поєднала,
Як дзеркало, ясні тіла
Прозорим світлом пройняла.
Так сталось диво неземне —
В них серце билося одне,
Але там ріс, неначе хміль,
Трістанів біль — Ізольдин біль:
І в радощах з журбою
Таїлися обоє,
Від сорому мовчали,
В сумнівах сумували
За нею він, вона за ним,
І сліпо з поривом одним —
Без сил себе перемогти —
Д'одної гналися мети.
Вони з'єдналися навік.
І перше слово, наче крик,
Бентежило зарання
Затаєні бажання.

Коли Трістан відчув жагу,
Він честь і вірність дорогу
Просив до помочі прийти,
Щоб від спокуси утекти.
Ні, думав красень молодий,
Будь непокірний і твердий,
Залиш і викинь те з ума! —
Але усе було дарма.

Знов серце рвалось раз-у-раз,
Бо що для нього той наказ?!
Тяжка із волею борня:
Він всі бажання відганя,
Одне відштовхує, а те
Ізнов в душі його цвіте.
Занятий в пристрасний полон
І не здолавши перепон,
Усе ж він із замкнення
Шукає визволення.
Увесь напружений, мов лук,
Він зазнавав подвійних мук,
Стрічаючи з-під милих вій
Ізольдин погляд золотий.
П'янка любовна сила
Думки його томила,
І він до чести йшов назад,
Себе рятуючи від знад.
Та раптом владарка любов
Його взяла в обійми знов,
А честь і вірність, мов тягар,
Душили в грудях дикий жар.
Алеж за них любов одна
Тяжкіше тиснула. Вона
Чинила більше лиха,
Як честь і вірність тиха.
Трістан і сам не знав, чому
Вона сміялася йому,
Поник, відводячи на бік
Свій погляд: вірний чоловік —
Дивитися не в силі
На рани наболілі.
Та все ж він думав часто
Хоч трохи мати щастя,
Уникнути поразок,
Забути обов'язок,
І полюбити над усе
Те, що любов йому несе.
Над ним замкнулося кільце,
Але чомусь не дбав про це,
Лише звіряв думки слабі,
Мов зміну чуючи в собі,

Та бачив там зарання
Ізольду і кохання.

В такім же змагові й вона
Була прекрасна й чарівна,
А в серці ніжнім і в очах
Той самий біль, той самий страх.
Гамуючи жагу свою,
Вона почула течію
Солодкого кохання,
Гріховного бажання.
Тоді в нерівній боротьбі
Шукала помочі собі,
Але від себе не втекла,
Бо вже пропащою була.
Вона від того трунку
Не мала порятунку.
Даремно до нестями
Руками і ногами
Противилася від біди
І кидалась туди й сюди.
Все більше пориви її
Топили звільна в течії.

Даремно гострі болі
Шукали руху, волі —
За нею скрізь іде ізнов
Її володарка любов,
І завдавали вічних ран
Лише любов, лише Трістан.
Але було це в таїні.
Вона двоїлася в борні:
Тут серцем — там же зором,
Та очі гонить сором.
Проте, любов його несла
До серця, повного тепла.
Тоді злились в один потік
Любов, дівчина, чоловік,
І в соромі, як уві сні,
Були хоробрі, то сумні:
Так прагнула дівчина,
Не дивлячись очима! —

Без вислову, з докором
Бажав любови сором.
Що ж погамує довгий спір?
Але, — існує поговір, —
Дівчина й сором, наче тінь,
Приходять легко до падінь,
Бо мало суджено життя —
Минає все без вороття.
Ізольда теж поволі
Скорилася сваволі
І вже любові сміло
Давала душу й тіло.
Вона дозволила сама
Очам спочити крадькома:
По ньому погляди її
Текли, як світлі ручаї,
І погляди ті щирі
З чуттям жили у мирі,
Та часто, линучи з-під вій,
Про милий мріяли розбій.
Також знесилений Трістан
Дивився, ніби крізь туман,
Любові звірившись, яка
Не покидала юнака.
Тепер вони уже удвох
Без непокою і тривог,
Свою забувши змору,
Давали радість зору —
І чулись душі молоді
Багато краще, як тоді — —
Спредвіку так, і буде знов,
Аж поки житиме любов,
І до всесвітнього кінця
Не вгаснуть скохані серця —
Вони уймають більше втіх,
Якщо в борні здолає їх.
Любов, неначе цвіт лучний,
Вінчає образ дорогий,
І, сіючи зерно своє,
Одвічно знову повстає.

(Олекса Веретенченко)

A fragment of the poem „Tristan and Isolde“ (chapter „The Love-Drink“) by the mediaval Elsassian poet Gottfried von Straßburg, translated into Ukrainian by Oleksa Veretenchenko.

Ein Fragment aus „Tristan und Isolde“ von Gottfried von Straßburg. Ukrainisch von Olexa Weretentschenko.

Зображення: Ґотфрід Страсбурзький. Мініятюра з Манесіївського рукопису.

МАЙСТРІ МИСТЕЦТВА ПРО МИСТЕЦТВО:

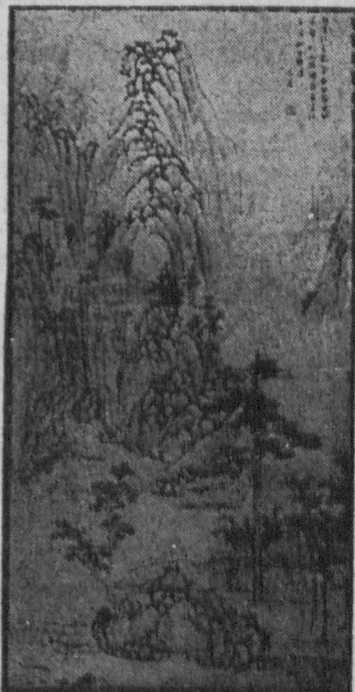
Валеріян Підмогильний:

Мистецтва треба цінувати не за промисловістю, потрібною для їхнього розвою, а за ступенем абстрактности того матеріялу, яким вони орудують. Тільки з цього погляду можна установити об'єктивний ряд їхньої вартости. Безперечно, перше місце в ньому належить мистецтву, що не існує, хоч і були деякі спроби його створити — мистецтву запахів. Матеріял його такий тонкий і високий, що орган сприйняття його в людини не спроможен відрізнити його у відтінках. Тому й мова наша не має самостійної номенклятури. Це — ультрафіялкова смуга мистецького спектру. Далі йде мистецтво шумів, найвище з мистецтв, що реально існують. Трете місце посідає мистецтво слова, бо матеріял його багато означеніший проти шуму й потребує для художнього сприйняття тільки пересічної чутливости, але все таки ще досить тонкий і придатний для глибокої обробки. Грубі мистецтва починаються з малярства, замкненого в одній площині й нездатного так поширюватись для сприймання, як два попередні. Матеріял його, фарба, дуже конкретний та обмежений, бо передумовою своєю має світло. Темрява для нього неприступна, так само неприступний і розвій. Ви розумієте, як, дедалі конкретизуючись, матеріял починає обмежувати мистецтво? Ще більше позначається це на скульптурі, що може відтворити щось тільки в трьох вимірах. Але найгрубіше з відомих нам мистецтв є мистецтво дії, театр, що поєднує в собі конкретність усіх попередніх.

A master speaks on art: Valerian Pidmohylny classifies the different regions of art according to their spirit and outward features (a fragment of the novel „The City“).

ЛЯО ДЖАЙ

Моя повість



Ляо Джай китайський повістяр XVII сторіччя. Справжне ім'я: Пу Сунлін. Повістки його, чудернацькі темою й оформленням, глибоченні змістом, надзвичайно популярні в давньому й новому Китаї, тепер перекладено вже багатьма мовами.

Ляо Джай постать дивна та ще й досі не збагнена. Він не має докладного життєпису в той час, як життя інших китайських письменників освітлено широко й повно. Твори його якісь подвійні, кожна частка в них може бути пояснена відразу з двох, цілковито протилежних точок зору. Зокрема досі нерозв'язні питання про ідеалістичність чи матеріялістичність його світогляду, про реалістичність чи фантастичність його тематики, про традиційність чи самобутність як мистця, про релігійні погляди й т. д. Подана тут в українському переказі «Моя повість», передмова автора до своєї збірки повісток «Ляо Джай джі-ї», може лише до певної міри правити за ключ до цієї химерної особистости.

Та попри все те мистецька вартість Ляо Джай як стиліста, навіть не в безпосередньому перекладі, така очевидна, що сама з себе, віднесена від усіх раціональних запитань, справляє мистецьку насолоду. Зустрівшися хоч би й з цією мініятюрою, читач ще і ще раз переконається, що за нею стоїть недосяжно високий духовий Схід, тисячолітнє красне письменство, до якого ускладнености світосприймання, якщо поминути Шекспіра, Захід почав дорівнювати щойно за два з половиною останні сторіччя — шерегою письменників од Стерна й Гофмана до таких, як Пруст, Штернгайм, Джойс, Чапек, Едшмід.

«Ліянами вбраний,
В опасці плющевій» —

«Ліянами вбраний, в опасці плющевій» — одяг гірського демона, оспіваний в одній з «Дев'яти пісень» Цюй Юаня (IV. стор. до н. е.).

«Володар трьох родів», од нього надхненний враз, «Тугу» свою творив.

«Бик-демон,
Бог-змія» —

їх «довгопазурний молодший радник» звіршував, бо палко їх любив.

Співаючи в собі «сопілку неба», не добирали милозвучних слів, і мають правду в тім!

Сумирний Сун (Пу Сунлін), занедбаний, я сам; блимаю, мов блищак осінній — — Ще з бісом Лі, ще з бісом Мей за світло битись маю я. Лиш порошинка я: та збурив кінь її, що біг учвал — — Дідьки глузують з мене, з Ваном Лян — —

Мій інший хист, ніж мав Ґань Бао давній, але й, як він, кохаюсь в духах безтілесних! І схожий вдачею на дідуся з Гуан: як він, я тішуся, коли про бісів повідають — —

— Та раз почувши такі оповідання, пензля в руки беру, йому писати я велю: так виходить аж ціла книга.

«Володар трьох родів» — сам Цюй Юань, що відав при дворі династії Чу генеалогічні акти трьох родів, споріднених з тією династією.

«Тугу» свою творив — Цюй Юань, що був невдахою в урядовстві, створив епохальний поетичний твір «Я затужив».

«Бик-демон, бог-змія» — з сюжетики Лі Ге (IX стор.), поета-фантаста, обдарованого винятковим хистом експромту.

«Довгопазурний молодший радник» — про зовнішність Лі Ге свідчать, що мав «тонкий поперек, зрощені брови й довгі нігті на руках».

«Сопілки неба» — оспівування надлюдини у притчах, що належить містикові Джуанові (Джуан-цзи, IV стор.).

Не добирали милозвучних слів — тобто, слів величання звитяжців, що про них мовлять клясичні оди (Шіцзін, I, 13, 3).

Ще з бісом Лі, ще з бісом Мей за світло битись — альхемік Цзі Кан (III стор.), як повідає переказ, угледівши біса вночі, загасив свічку й промовив: «Мені соромно сперечатись про нічне світло з бісом Лі чи з бісом Мей».

Лиш порошинка я — образ із Джуан-цзи, який у притчах своїх мовить про скороминучість, непомітність земного існування людини.

Дідьки глузують з мене, з Ваном Лян — з історично-фантастичних анекдотів. Збіднілий достойник, який вирішив був направити справи дрібною торгівлею, почув глузування дідька і, суворий конфуціянець, негайно покинув свої спроби та віддавсь на розсуд долі.

Ґань Бао — письменник IV стор., опрацьовував тільки чудернацькі, надприродні сюжети, написав книгу «Про шукання духів».

Дідусь із Гуан — славнозвісний поет та есеїст XI стор. Су Ші, який надзвичайно любив слухати всякі оповіді.

Минає ще певний час, і люди, що мають смак, однаковий з моїм, з усіх країв надсилають мені поштою свої записи. Речі люблять купчитись — і в мене громадилось тих записів більше й більше:

А це ось треба відзначити при тому геть видатне:

— що не по той бік чоловік живе, а побутує з нами, та трапиться з ним більше див, ніж у краях, де коси відтинають;

— що брови над очима ніби як в людей, а дивних діл надивиться людина геть більш, як у краю, де у повітрі голова літа!

Злетівши стрімко в наступі такому, я зшаленів: незаперечно те; свій вічно ширячи отвертий дух, я дурень та й усе: як примовчати це?

Ой, ті ясні, ті пласкі люди! Чейже заходяться кепкувати з мене!

— Проте слухайте:

На перехрестях вулиць Прабатьківських, там ляси точать так, що в вухах аж лящить.

А то ще,

той чоловік, згадайте, стоячи на скелях, про три свої народження почув! — Він добре зрозумів причини всю минулу карму.

— Виходить, що певні, від усього вільні слова не можна цілковито відкидати тому тільки, що вимовляє їх той чи той.

Я, Сун, був віком, як то кажуть в нас, коли «на одвірку завішують лука». А мій покійний батько снив от такий

У краях, де коси відтинають — у старому Китаї це вважали за страхітливе.

У краю, де у повітрі голова літа — з фантазій старого Китаю про далекі краї, аналогічних до тих уявлень, що їх мали і країни Заходу про Схід (пор. подібний опис у Шекспіровім «Отелло»).

Вулиць Прабатьківських — так називалась одна вулиця на батьківщині Конфуція. В переносному розумінні — вулиці взагалі.

Про три свої народження почув — з буддійських сюжетів. Молодому урядовцеві в манастирі приснилося, ніби старий чернець під «Блакитною скелею» дає йому свічку, що ледве курить, примовляючи: «То маєте свічу вашого життя: полум'я ще є, а ви вже три життя прожили!»

«На одвірку завішують лука» — у старому Китаї, коли народжувався хлопчик, вішано на воротях лука зі стрілами.

сон: наче якийсь немічний, виснажений Ґавтама з оголеним плечем заходить до спальні. На грудях в нього, на ссавку був наліплений плястер, круглий, як мідний шеляг. Батько збудився, я, Сун, народився — — І справді, якраз на тому місці маю чорну лунинку.

Далі скажу: за дитинства був я худий та багато хворів. На довго життя моє годі було й сподіватись —

і в хаті, у пустці тужливій,
в журбі студенів я, неначе буддійський чернець;
як ралом той віл, заробляючи пензлем і тушшю,
я бачив, що в мисочку ченчика йде лиш мізерний шеляг.

І тоді, почухавши потилицю, я казав собі: чи ж не був я часом у попередньому своєму народженні отим-о, «що сів обличчям до скелі»?

Адже справді,

в мені бо причина народин в земне протікає,
й не клав я початку відплаті ні тут, на землі, ні між дев.

І ось, —

я, вітром вхоплений, лечу і вділ спадаю;
у хлів поганий квітка трапила: це я.

— А шість живих світів такі безмежні та непоємні, що хіба скаже мені хтось: не може, мовляв, такого бути! І все, що можу вдіяти, так це ось:

як засяють зірки нині опівночі,
як свіча визерунком стримить нагоріти,
моя хата незатишна виє і свище
й холоне мій стіл: це справжня крижина!

— Собі коштовних шкурок назбираю і шубу з них зла-

Ґавтама — Будда, так само: буддійський чернець. З оголеним плечем — рух його руки, що звільнюється з-під одягу, щоб сплестися з другою на знак побожного привітання.

В мисочку ченчика — патра, мисочка, що в неї жебраки-ченці збирають данину.

Той, «що сів обличчям до скелі» — в манастирі Шаолінси (Генань) показувано скелю з досконало вирисуваним обличчям праотця VI стор. на йменння Бодідгарма, «що просидів обличчям до неї дев'ять років». За переказом, обличчя подвижника само відбилось на площині скелі.

Не клав я початку відплаті ні тут, на землі, ні між дев — Лю Джень-ень, коментатор Ляо Джаєвих повісток, наводить тут анекдоту. Імператор з династії Лян спитав Бодідгарму: «Ось я будую храми й велю переписувати священні книги в неозорній кількості. Яка числитиметься за мною заслуга?» Бодідгарма відповів: «Ніякої. Це всього лиш причина до малої відплати в людей і дев». У коментатора знайшло відгук розуміння буддизму самим Ляо Джаєм.

Собі коштовних шкурок назбираю і шубу з них зладнаю — образ цілого, еклектично складеного з часток.

днаю я — — Відкину стриманість і далі поведу ту «Книгу про створіння таємничі» — —

Хай трунок плине в чарці білій,
Я ж візьму пензля. Ну, то й що?
Та ж вийде тільки книга «Злоби в самотині»! — —

— От такий вжиток мойому надхненню! Справді, жалюгідно! Саме лихо та й годі!

Сполохана інеєм, пташка замерзла
тулиться щільно до зимної гілки.
Плаче на місяць цвіркунчик осінній,
хоче зогрітись коло вікна — —

Той, хто зрозуміє мене, де він?

Чи не той, «в зеленому лісі і в чорних заставах», що співав про них співець?

Писав навесні, року цзівей, за імператора з гаслом Кансі (1679) вчений Люцюань, «з вербових потоків».

(І. Д.)

«Книга про таємничі створіння» — склав її, мабуть, ще в V стор. Лю Іцін. Ляо Джай має на увазі не тільки цю книгу, а й інші подібні.

«Злоба в самотині» — склав її софіст III стор. до н. е. Гань Фей, що не мав успіху та загинув в ув'язненні. Ляо Джай порівнює свою долю з долею Гань Фея, гадаючи, що спрямованість його повісток не вплине на сучасників.

«В зеленому лісі і в чорних заставах» — із поета Ду Фу (VIII стор.), вірш «Бачив увісні Лі Бо»: «Прийде його дух, і кленові гаї зеленіють; відійде, і чорні-чорнющі застави стають».

A short story out of »Lao Jay ji-i» by Lao Jay, a Chinese writer of the XVII th century. Translated by I. D.

La traduction de Lao-Jai, du romaniste chinois du XVII siècle, de recueil «Lao-Jai-Ji-i». Traduit en ukraïnien par I. D.

Зображення: Звичай очищення в хижі на березі річки. Малюнок китайського майстра Шен-Чу (XV—XVI ст. ст.).

На смерть мадонни Ляури

XI

Чи скиглення в гаях зачується пташине,
Чи в літнім вітерці зашепчуть дерева,
Чи лепетливих вод гармонія жива
Сюди до берега зеленого долине,

Де я сиджу, пишу (а надвечір'я плине!)
Про неї, дар небес, що нині укрива
Глибінь землі, шепчу і мислю — і слова,
Здається, з уст її я чую в ті хвилини.

Для чого завчасу марнуєш ти свій вік? —
Говорить лагідно. — Для чого з-під повік
Струмиш потоки сліз розпучливо, безсило?

Я вмерла, щоб ланцюг скороминущих літ
Зімкнути з вічністю; зіниці я склепила,
Щоб їх розкрити там у непомеркний світ.

(Микола Зеров)

„Sonetto per la morte di donna Laura", XI, by Francesko Petrarca, translated by Mykola Zerov.

Зображення: Петрарка (сучасний рисунок). Переклад публікується вперше.

ФРІДРІХ ГЕЛЬДЕРЛІН

Пісня Гіперіона про долю

Вага і значення Гельдерліна (1770—1843) розкривається в нашому літературному сторіччі з нової сторони. Ідеї його, пантеїстичні, народжені з широкого відчуття давньогелленського світу, звучать з несподіваною силою в добу наближення людини до космічного світогляду, а формальні досягнення, випередивши свою літературну епоху, мусіли чекати сто років, аж світовим письменством міцно були засвоєні здобутки експресіонізму та інших новочасних течій. В українській літературі автор «Смерти Емпедокла», «Гіперіона» та ліричних циклів зовсім ще мало знаний. Окремі поезії, перекладені М. Орестом, друковано у львівських «Наших Днях».

Ви ходите в світлі, вгорі,
Генії щасні, по ґрунті м'якім!
Повітря божественне вас,
Осяйне, торкається злегка,
Як пальці діви-митця
Священних струн.

Без долі, немов немовля
Заснуле, дишуть жителі неба:
Цнотливо бережений,
В зав'язку скромнім
Цвіте і цвіте
Вічно ваш дух,
І очі блаженні
Вдивляються в тиху
Вічну ясність.

Але нам не дано
Будь-де, будь-коли спочити;
Підносяться сліпо і падають сліпо
Люди стражденні
З години в годину,

Як води, кидані з скелі
На скелю, падають круто
Вниз, в невідоме.

(Мих. Орест)

Friedrich Hölderlin's „Song of Hyperion to Fate", translated into Ukrainian by Mykhaylo Orest.

„Hyperions Lied" von Friedrich Hölderlin, übertragen von Mychajlo Orest.

Зображення: Фрідріх Гельдерлін.

Вищою ідеєю, за яку бореться ХОРС, є право кожної особи на неповторність, що свідомо заявляє добру волю жити у згоді з іншою неповторністю.

Тимто ХОРС бореться за розвиток тих прикмет української духовости, які, кожна в окремім вияві своїм, робили б честь нації в її зближеннях з іншими націями, в її прикладі, вартім наслідування для інших націй. ХОРС бореться за гармонійно розвинену українську людину, тимто цінує та вітає кожний шляхетний порух окремих вдач і темпераментів, своїх і чужих, здатних збагатити українську духовість. З цього виходячи, ХОРС з усією увагою придивляється й до вияву темного, злого начала в людині, до її стихійного, півсвідомого життя, до її боротьби з собою, до її перемоги над собою.

Але ХОРС обмежується на царині естетики. Це означає, що він, пропагуючи ідею свободи, толеранції, взаємодовір'я, гармонії несхожих істин, свідомо обирає для себе лише царину мистецьких засобів. Через те для ХОРСА не байдуже питання художньої форми: лише ступінь активности форми визначає мистецькість або немистецькість явища.

ХОРС міститиме на своїх сторінках усе, що пропаґує його ідею мистецькою формою, незалежно від того, з чиєї географічно чи расово духовости воно походить.

ХОРС не міститиме на своїх сторінках нічого, що є вороже його вищій ідеї, але не міститиме так само нічого, що, хоч і солідаризуючися з його ідеєю, нестиме в собі мляву, невиразну, байдужу форму.

From the „Credo" of KHORS: The new Ukrainian Art is struggling for the right of the individuality, consciously and voluntarily striving to be in harmony with other individualities. The approach to other nations, the mutual understanding and mutual enrichment, the harmonious development of the Ukrainian individuality by way of intercourse with all humanity, the originality and activity of artistic form — those are the ideals of KHORS.

ЕРНЕСТ ГЕМІНҐВЕЙ

УБИВЦІ

Ернест Гемінґвей — один з найвизначніших американських письменників, народився 21. липня 1898 в Оак Парк, Іллінойс, США, в родині лікаря. З 1916 він як доброволець бере участь у світовій війні з італійського боку. Тут його тяжко поранено. Після війни переїздить до Парижу, де в 1923 році виходить у світ його перша книга «Три оповідання і десять поем». 1924 року з'являється том оповідань «У нашому часі», а 1925 перший роман «Весняні струмки», жартівлива сатира на свого друга Шервуда Андерсона. За ним ішли: «Сонце також сходить» (1926), «Чоловіки без жінок» (1927) та «Прощай, зброє» (1929), що принесли Гемінґвеєві світову славу.

Далі, в наступному десятиріччі, з'явилися його «Смерть пополудні» (1932), «Переможці не беруть нічого» (1934), «Зелені горби Африки» (1936), «Мати і не мати» (1937). Після цього Гемінґвей бере участь по республіканському боці в еспанській громадянській війні. На основі здобутого тут досвіду він пише найбільший досі свій роман, що його вважають за шедевр: «Кому дзвонять дзвони». Гемінґвей має славу не лише романіста, а й майстра коротких оповідань. Новелю «Вбивці» взято з «Чоловіки без жінок».

6*

Двері їдальні Генрі відкрилися й увійшло двоє. Вони присіли до шинквасу.

— Що вам? — запитав їх Джордж.

— Я не знаю, — сказав один. — Що ти хочеш, Еле?

— Я не знаю, — сказав Ел. — Я не знаю, що я хочу їсти.

Надворі сутеніло. За вікнами посвітилися вуличні ліхтарі. Двоє коло шинквасу читали меню. З другого кінця шинквасу на них дивився Нік Едемс. Він саме розмовляв з Джорджем, коли вони ввійшли.

— Я хочу смажену свинячу вирізку з яблучною підливою і м'яту картоплю, — сказав перший.

— Це ще не готове.

— Якого ж чорта ви вписуєте це в картку?

— То ж обід, — пояснив Джордж. — Ви можете дістати це о шостій годині.

Джордж глянув на дзиґарі на стіні за шинквасом.

— Зараз п'ята година.

— Дзиґарі показують двадцять хвилин по п'ятій, — обізвався другий чоловік.

— Вони на двадцять хвилин поспішають.

— Ет, до чорта з дзиґарями, — сказав перший чоловік. — Що ж у Вас є їсти?

— Можу дати вам яких небудь грінок, — сказав Джордж. — Можу дати вам шинки з яйцями; вудженини з яйцями, печінку і вудженину, або печене м'ясо.

— Дайте мені курячі котлети з зеленим горошком і вершковою підливою та м'яту картоплю.

— То ж обід.

— Що ми не схочемо, ти все обід, га? Отак то ви працюєте.

— Я можу дати вам шинки з яйцями, вудженину і яйця, печінку — —

— Я візьму шинку з яйцями, — сказав чоловік, що його звали Ел. На голові в нього був казанок, одягнений він був у чорне пальто, застібнуте на грудях. Обличчя його було маленьке й біле, губи міцно стулені. Він мав шовкове кашне і рукавички.

— Дайте мені вудженини з яйцями, — сказав другий чоловік. Він був майже такий на зріст, як і Ел. Обличчя їхні були не схожі, але одягнені вони були мов близнюки. На обох пальта були затісні для них. Вони сиділи, схилившись уперед, з ліктями на шинквасі.

— Дістанемо ми щось пити? — запитав Ел.
— Срібне пиво, біво, джинджер-ейл, — сказав Джордж.
— Я питаю, чи дістанемо ми щось пити?
— Тільки те, що я сказав.
— Це кляте місто, — сказав другий. — Як вони його звуть?
— Саміт*).
— Ти чув коли щось про нього? — запитав свого друга Ел.
— Ні, — відповів друг.
— Що ви робите тут увечорі? — запитав Ел.
— Вони обідають, — сказав його друг. — Вони всі приходять сюди й їдять великий обід.
— Це так, — сказав Джордж.
— То ви думаєте, що це так? — запитав Джорджа Ел.
— Певно.
— Ви досить вправний хлопець, чи ж не так?
— Певно, — сказав Джордж.
— Ну, ні, — сказав другий невеличкий чоловік. — Чи ж не так, Еле?
— Він дурний, — сказав Ел. Він обернувся до Ніка. — Як ваше прізвище?
— Едемс.
— Другий вправний хлопець, — сказав Ел. — Хіба ж він не вправний хлопець, Мексе?
— Місто повне вправних хлопців, — сказав Мекс.
Джордж поставив дві тарілки, одну з шинкою і яйцями, другу з вуджениною і яйцями, на шинквас. Він поставив крім того тарілки зі смаженою картоплею й зачинив дверцята у віконечку до кухні.
— Котре ваше? — запитав він Ела.
— Ви не згадуєте?
— Шинка і яйця.
— Бач, він вправний хлопець, — сказав Мекс. Він нахилився вперед і взяв шинку і яйця. Обидва їли, не скидаючи з рук рукавичок. Джордж дивився, як вони їли.
— На що ви дивитесь? — глянув на Джорджа Мекс.
— Ні на що.
— До чорта, ви дивились. Ви дивились на мене.
— Може ж хлопець пожартував, Мексе, — сказав Ел.
Джордж засміявся.

*) Summit в перекладі «верховина».

— Ви не маєте чого сміятись, — сказав йому Мекс. — Ви зовсім не маєте чого сміятись, як гадаєте?

— Цілком вірно, — сказав Джордж.

— Отже, він гадає, що все цілком вірно. — Мекс обернувся до Ела. — Він гадає, що все вірно. Це добрий хлопець.

— О, він мислитель, — сказав Ел.

Вони взялися до їжі.

— Як прізвище вправного хлопця там, біля шинквасу? — запитав Ел Мекса.

— Гей, вправний хлопче, — сказав Мекс до Ніка. — Ви заходите на той бік шинквасу, де ваш друг.

— Що це за вигадка? — запитав Нік.

— Нема ніякої вигадки.

— Ви краще зайдіть за шинквас, вправний хлопче, — сказав Ел.

Нік пішов на той бік за шинквас.

— Що це за вигадка? — спитав Джордж.

— Не ваше діло, чорт забирай, — сказав Ел. — Хто там у кухні?

— Негр.

— Що саме за негр?

— Негр, що куховарить.

— Скажіть йому, нехай іде сюди.

— Де, ви думаєте, ви є?

— Ми знаємо, до чорта, де ми є, — сказав чоловік, що звався Мекс. — Чи ми скидаємось на дурнів?

— Ти говориш дурниці, — сказав до нього Ел. — Якого чорта ти сперечаєшся з цією дитиною? Слухай, — звернувся він до Джорджа, — скажи негрові, нехай вийде сюди.

— Що ви збираєтеся зробити з ним?

— Нічого. Подумай своєю головою, вправний хлопче. Що б ми могли зробити з негром?

Джордж відтулив віконце, що відкривалося в кухню. — Семе, — гукнув він. — Вийди сюди на хвилинку.

Двері до кухні відчинились і негр увійшов. — Що таке? — спитав він.

— Все гаразд, негре. Постій тут, — сказав Ел.

Сем, негр, стоячи в своєму хвартусі, дивився на двох чоловіків, що сиділи коло шинквасу. — Так, добродію, — сказав він. Ел зліз зі свого ослону.

— Я йду назад до кухні з негром і вправним хлопцем, — сказав він. — Іди назад до кухні, негре. А ти йди з ним, вправний хлопче.

Маленький чоловік пішов за Ніком і Семом, кухарем, назад до кухні. Двері зачинилися за ними. Чоловік, що звався Мекс, присів до шинквасу напроти Джорджа. Він не дивився на Джорджа, але дивився в дзеркало, що було на всю стіну за шинквасом. Їдальня Генрі була колись рестораном, а потім його перероблено в харчівню.

— Ну, вправний хлопче, — сказав Мекс, дивлячись у дзеркало, — чому ж ти нічого не кажеш?

— Що це все значить?

— Гей, Еле, — гукнув Мекс, — вправний хлопець хоче знати, що це все значить.

— А чо'ж ти йому не скажеш? — почувся з кухні Елів голос.

— Що ж, ти думаєш, це все значить?

— Я не знаю.

— А що ти думаєш?

Макс дивився в дзеркало ввесь час, поки говорив.

— Я не хотів би казати.

— Гей, Еле, вправний хлопець каже, що не хотів би казати, що він думає про все це.

— Я чую тебе, гаразд, — обізвався Ел з кухні.

Він підпер заслону віконця, що крізь нього тарілки подавалося з кухні до харчівні, кетчуповою пляшкою.

— Слухай, вправний хлопче, — сказав він з кухні до Джорджа. — Стань трохи далі набік коло шинквасу. А ти посунься трохи вліво, Мексе.

Він був мов фотограф, що встановлює для групової світлини.

— Кажи до мене, вправний хлопче, — сказав Мекс. — Що ти думаєш, що має статись?

Джордж не сказав нічого.

— Я тобі скажу, — сказав Мекс. — Ми збираємося вбити шведа. Ти знаєш високого шведа на ім'я Оле Андресон?

— Так.

— Він приходить сюди їсти щовечора, чи ж не так?

— Часом він приходить сюди.

— Він приходить сюди о шостій годині, чи ж не так?

— Якщо він приходить.

— Ми знаємо все це, вправний хлопче, — сказав Мекс. — Розкажи ще щось. Ходиш до кіна?

— Вряди-годи.

— Ти повинен ходити до кіна частіше. Кіно хороше для вправного хлопця, як ти.

— Завіщо ви збираєтеся вбити Оле Андресона? Що він вам зробив?

— Він ніколи не мав нагоди зробити щось нам. Він нас ніколи не бачив.

— Він тільки збирається побачитися з нами якось, — сказав Ел з кухні.

— Тоді за віщо ж ви хочете його вбити? — спитав Джордж.

— Ми вбиваємо його за друга. Тільки щоб зробити послугу другові, вправний хлопче.

— Заткнись, — обізвався Ел з кухні. — Ти до чорта багато балакаєш.

— Бач, я стараюся розважати вправного хлопця. Чи ж не так, вправний хлопче?

— Ти до чорта багато балакаєш, — сказав Ел. — Негр і мій вправний хлопець розважаються самі собі. Я їх поприпинав, мов пару джиґунів, застуканих у жіночому манастирі.

— Мабуть, ти бував у жіночому манастирі.

— Ти бував у кошерному жіночому манастирі. Ось де ти бував.

Джордж глянув на дзиґарі.

— Якщо хтось увійде, ти скажеш йому, що кухаря нема, а коли він лишиться після цього, то скажеш, що ти підеш і звариш сам. Зробиш так, вправний хлопче?

— Гаразд, — сказав Джордж. — А що ви збираєтеся зробити з нами потім?

— Це ще побачимо, — сказав Мекс. — Це одна з тих речей, яких ніколи не знаєш наперед.

Джордж глянув угору на дзиґарі. Було чверть на сьому. Двері з вулиці розчинилися. Увійшов вагоновод трамваю.

— Агов, Джордже, — сказав він. — Чи можу я дістати вечерю?

— Сем вийшов кудись. Він прийде за яких пів години.

— То краще я піду далі, — сказав вагоновод. Джордж глянув на дзиґарі. Було двадцять хвилин по шостій.

— Це було гарно, вправний хлопче, — сказав Мекс. — Ти порядний малий джентлмен.

— Він знає, що я відірвав би йому голову, — сказав Ел з кухні.

— Ні, — сказав Мекс. — Це не так. Вправний хлопець гарний. Він гарний хлопець. Він мені подобається.

О шостій і 55 хвилин Джордж сказав: — Він не прийде.

Ще двоє інших людей заходило до їдальні. Одного разу Джордж вийшов до кухні і зробив «похідну» грінку з шинкою і яйцями, бо той чоловік хотів узяти її з собою. У кухні він побачив Ела, казанок у нього був зсунутий на потилицю, він сидів на ослоні позад віконця в дверях з цівкою дробовика, готовою до стрілу, на колінах. Нік і кухар спина до спини сиділи в кутку, у кожного рот був заткнутий рушником. Джордж зготував грінку, вгорнув її в проолієний папір, уклав у торбинку, вніс у їдальню і чоловік заплатив за неї й вийшов.

— Вправний хлопець може робити всячину, — сказав Мекс. — Він може варити й робити все. Ти міг би оженитись і мати гарну жінку, вправний хлопче.

— Так? — сказав Джордж. — Ваш друг Оле Андресон не збирається прийти.

— Ми дамо йому десять хвилин, — сказав Мекс.

Мекс дивився на дзеркало й на дзиґарі. Стрілки дзиґарів показали сьому годину, а потім п'ять по сьомій.

— Ходім, Еле, — сказав Мекс. — Краще ходім. Він не прийде.

— Краще даймо йому ще п'ять хвилин, — сказав Ел із кухні.

За п'ять хвилин увійшов один чоловік і Джордж сказав йому, що кухар хворий.

— А якого ж чорта ви не наймете іншого кухаря? — спитав чоловік. — Чи ж не держите ви харчівню? — Він вийшов.

— Ходімо, Еле, — сказав Мекс.

— Що ж нам зробити з двома вправними хлопцями й з негром?

— З ними все гаразд.

— Думаєш?

— Певно. Скінчено з цим.

— Мені це не подобається, — сказав Ел. — Це не чисте діло. Ти говориш занадто багато.

— Ет, якого чорта, — сказав Мекс. — Ми просто розважалися, чи ж не так?

— Ти занадто багато говориш, усе те саме, — сказав Ел.

Він вийшов з кухні. Обрізані цівки дробовика злегка випикалися під талією його занадто щільно пригнаного пальта. Він обсмикував пальто руками в рукавичках.

— Бувай, тим часом, вправний хлопче, — сказав він до Джорджа. — Тобі шалено пощастило.

— Це правда, — сказав Мекс. — Тобі треба грати на перегонах, вправний хлопче.

Вони обоє вийшли дверима. Джордж дивився на них, крізь вікно, як вони пройшли попід дуговою лямпою й перейшли через вулицю. У своїх тісних пальтах і капелюхах-казанках вони скидалися на партнерів з вар'єте. Джордж пройшов назад крізь хиткі двері до кухні і розв'язав Ніка і кухаря.

— Я більше такого не хочу, — сказав Сем, кухар. — Я більше такого не хочу.

Нік підвівся. Йому ще ніколи доти не доводилось мати рушника в роті.

— Скажи, — сказав він. — Що за чортовина? — Він намагався набрати хвацького вигляду.

— Вони збиралися вбити Оле Андресона, — сказав Джордж. — Вони збиралися застрелити його, коли він прийде їсти.

— Оле Андресона?

— Певно.

Кухар обмацував палюхами кутки свого рота.

— Вони всі пішли? — спитав він.

— Еге ж, — сказав Джордж. — Тепер вони пішли.

— Мені це не подобається, — сказав кухар. — Мені не подобається щось таке взагалі.

— Слухай, — сказав Джордж до Ніка. — Ти краще піди до Оле Андресона.

— Гаразд.

— Ти краще не май нічого до діла з усім цим, — сказав Сем, кухар. — Ти краще тримайся оподаль від цього.

— Не йди, як не хочеш іти, — сказав Джордж.

— Мішатися в таке я б не радив тобі ніде, — сказав кухар. — Тримайся оподаль.

— Я сходжу до нього, — сказав Нік до Джорджа. — Де він живе?

Кухар відвернувся.

— Малі хлопці завжди знають, що вони хочуть робити, — сказав він.

— Він живе в Гіршових мебльованих кімнатах, — сказав Джордж до Ніка.

— Я сходжу туди.

Надворі світло дугового ліхтаря пробивалося крізь голе гілля дерева. Нік пройшов вулицею побіля бруку і коло найближчої дугової лямпи повернув за ріг вулиці. Третій будинок скраю були Гіршові мебльовані кімнати. Нік побрався нагору, перейшов двоє сходів і потиснув дзвоник. До дверей підійшла якась жінка.

— Тут Оле Андресон?

— Ви хочете його бачити?

— Так, якщо він дома.

Нік пішов слідом за жінкою вгору по сходах, а потім в кінець коридору. Вона постукала в двері.

— Хто там.

— Тут вас хочуть бачити, пане Андресон, — сказала жінка.

— Це Нік Едемс.

— Увійдіть.

Нік відчинив двері й увійшов у кімнату. Оле Андресон лежав на ліжку, цілком одягнутий. Він був призовий боєць важкої ваги і був занадто довгий для ліжка. Він лежав головою на двох подушках. Він не глянув на Ніка.

— Що таке, — спитав він.

— Я був у Генрі, в їдальні, — сказав Нік, — і два чоловіки зайшли і зв'язали мене й кухаря, і вони казали, що збираються вбити вас.

Це звучало нерозумно, коли він це казав. Оле Андресон не сказав нічого.

— Вони забрали нас до кухні, — казав далі Нік. — Вони збиралися застрелити вас, коли б ви прийшли вечеряти.

Оле Андресон дивився на стіну й не казав нічого.

— Джордж думав, що краще мені піти і сказати вам про це.

— Я нічогісінько не можу зробити з цього приводу, — сказав Оле Андресон.

— Я вам скажу, що б вони хотіли.

— Я не хочу знати, що б вони хотіли, — сказав Оле Андресон. Він дивився на стіну. — Дякую, що прийшли сказати мені про це.

— Нема защо.

Нік глянув на велетня, що лежав на ліжку.

— Чи не хочете ви, щоб я пішов до поліції?

— Ні, — сказав Оле Андресон. — Це не дало б нічого доброго.

— Чи нема чого, що я міг би зробити?

— Ні. Робити нічого.
— Може це все тільки гук?
— Ні. Це не тільки гук.
Оле Андресон повернувся до стінки.
— Одно тільки, — сказав він, говорячи до стіни. — Я тільки не можу наважитись вийти з хати. Я не виходжу надвір цілий день.
— Чи не могли б ви виїхати з міста.
— Ні, — сказав Оле Андресон. — Досить з мене всієї цієї блуканини.
Він дивився на стіну.
— Нічого не зробиш тепер.
— Чи не могли б ви це все якось улаштувати?
— Ні. Я потрапив у халепу. — Він говорив тим самим одноманітним голосом. — Нічого не зробиш. За деякий час я наважуся вийти.
— Я краще піду назад і побалакаю з Джорджем, — сказав Нік.
— Бувайте, тим часом, — сказав Оле Андресон. Він не дивився на Ніка. — Дякую, що приходили.
Нік вийшов. Зачиняючи двері, він бачив Оле Андресона у повному одягові на ліжку, з поглядом, упертим у стіну.
— Він не виходив з кімнати цілий день, — сказала внизу господиня. — Я гадаю, він почуває себе недобре. Я казала йому: «Пане Андресон, ви б пішли погуляти в такий гарний осінній день, як сьогодні», але йому це не подобалось.
— Він не хотів виходити.
— Я боюсь, що йому недобре, — сказала жінка. — Він страшенно мила людина. Він був боксер, ви знаєте.
— Я це знаю.
— Ви б ніколи не дізналися про це, коли б не те його обличчя, — сказала жінка. Вони стояли, розмовляючи, вже в дверях на вулицю. — Він такий тихий.
— Ну, то добраніч, пані Гірш, — сказав Нік.
— Я не пані Гірш, — сказала жінка. — Вона власниця цього закладу. Я лише доглядаю тут для неї. Я — пані Бел.
— Ну, то добраніч, пані Бел, — сказав Нік.
— Добраніч, — сказала жінка.
Нік перейшов темною вулицею до рогу під дуговою лямпою, а потім здовж бруку до їдальні Генрі. Джордж був всередині, за шинквасом.

— Ти бачив Оле?
— Так, — сказав Нік. — Він у своїй кімнаті і хоче вийти надвір.
Кухар відчинив двері з кухні, почувши голос Ніка.
— Я навіть не хочу слухати цього, — сказав він і зачинив двері.
— Ти казав йому про це? — спитав Джордж.
— Певно. Я сказав йому, але він уже знав про все це.
— Що він збирається робити?
— Нічого.
— Вони його вб'ють.
— Боюсь, що так.
— Він, мабуть, устряв у щось у Чікаґо.
— Боюсь, що так, — сказав Нік.
— Це чортяча справа.
— Це жахлива справа, — сказав Нік.
Вони не говорили нічого. Джордж сягнув рукою вниз по рушник і витер шинквас.
— Мене дивує, що він зробив? — сказав Нік.
— Приглушив когось. За це вони й убивають його.
— Я, мабуть, виїду з цього міста, — сказав Нік
— Так, — сказав Джордж. — Виїхати — добра річ.
— Я не можу ввесь час думати про нього, як він чекає в кімнаті і знає, що йому має бути. Це до чорта жахливо.
— Ну, — сказав Джордж, — ти краще не думай про це.

(Сергій Домазар)

„The Killers", a short story by Ernest Hemingway. — Ukrainian translation by Serhiy Domazar.

Зображення: Гемінґвей воєнним звітодавцем у колі друзів. Витин із шаржової композиції Флойда Девіса.

ХУАН ҐАРСІЯ ДЕ ЛЬОРКА

Хуан Ґарсія де Льорка мав батька еспанця та матір циганку. Він андалюсець. Закінчив університет. Крім письменства, виявив великий хист у малярстві й піянізмі, пробував сил і в музичній композиції, хоч у цій царині не став таким видатним мистцем, як в інших. У письменстві вславився особливо як драматор. П'єси його, писані ним же французькою мовою, мали колосальний успіх у Парижі. В Еспанії їх спершу не виставляли, такими революційними — формою та змістом — вони здавалися. З українців його п'єсу «Криваве весілля» могли бачити ті, що перебували в Москві, коли цю своєрідну трагедію виставляв циганський театр «Ромен» (наприкінці 30-х років. Режисура М. Яншина). Смерть спіткала де Льорка з початком громадянської війни р. 1936.

Де Льорка поет наскрізь національний, його творчість зіткано з еспанської стихії, з еспанського способу світовідчуття та думання. Разом із тим його мистецький світ такий особистий, такий неповторно яскравий, що його з рівною насолодою може сприймати кожний не-еспанець, що має зацікавлення до виявів індивідуального в національному, тим самим — до вселюдського.

Кривава сутичка

В хащах, навкосі яруги,
Альбасетської навахи,
Гарні ворожою кров'ю,
Неначе риби блищали.
Долі невблагане світло
На прикро-зеленім фоні
Різьбить і вершників профіль,
І їх розлючених коней.
Під оливою старою
Плачуть-ридають дві жінки;
Кривавий сутички запал,
Мов бик, дереться на стінки.
Воду із снігу й хустини
Янголи гарні принесли;
В янголів — великі крила
Із навах тих альбасетських.
Хуан Антоньйо, що з Монтільї,
Мертвий покотився схилом;
На скронях в нього ґранати,
Іриси сповили тіло.
І над шляхом смертодайним
Хрест огневий засвітився.
— — — — — — — —

Суддя й цивільні ґвардійці
Оливним простують гаєм.
Кров, гадючачись по схилу,
Пісню мовчущу співає.
Таке трапляється завжди,
Сеньйори судді й ґвардійці:
Лягло тут четверо римлян
І п'ятеро картагенців*).
Вшалів од теплого шуму
Вечір у фіґовім гаї
І, непритомний, зомлілий,
На вершників рани впав він.
Чорні янголи літали
У небі, на захід сонця.
В янголів серця лагідні
І довгі на тім'ї коси.

Пісня приреченого

О, без просвітку самотність!
Навіть уночі відкриті
Невеличкі мої очі
Та великі мого горя
Не вдивляються у той бік,
Де човнів-примар тринадцять
В далечінь пливуть поволі,
А суворі й ясно-чисті,
Вартові мої невтомні,
Дивляться вони на північ,
На лункі, з металю, гори.
Там моє бездушне тіло
На снігу собі ворожить.
Буруни — бики прибою —
Нападаються на хлопців,
Що, купаючись, потраплять
Між хвилясті їхні роги;
Молоти ж пісень співають
На ковадлах ілюзорних
Про безсоння у людини,
Про безсоння її долі.

---

*) Такого виразу еспанці вживають на ознаку великої кількости жертв бою.

Чотирнадцятого травня
Вчув такі слова Бездольник:
— Ріж уже, коли охота,
Олеандри, що надворі,
Хрест малюй на дверях в себе,
Підпишися під ним потім,
Бо кропива та цикута
З тебе виростуть невдовзі,
І голки вапна їдкого
Пропечуть тобі пантофлі.
Глупа ніч тебе обляже,
Обгорнуть магнетні гори,
Де комиш жадібно мріє
Про напої джерелові.
Схрещуй на грудях ти руки,
Про свічки подбай, про подзвін,
А що в горах вітер віє —
То привчайсь до прохолоди:
Ти ж лежатимеш у вапні
Через вісім тижнів повних.
Замахнувсь мечем Сант'Яґо —
Меч той зроблений з темноти, —
І важка панує тиша
Ззаду нього, в небозводі.
Чотирнадцятого червня .
Очі вдень розкрив Бездольник,
Чотирнадцятого серпня
Їх заплющив проти ночі.
Люди глянути ходили
На нову цю жертву долі,
Що у мир перед собою
Свій втупляла сум самотній.
І шорсткого простирала —
Савана негнучі згортки
Врівноважували смерти
Прямовитую суворість.

Пресьйоса й вітер

Б'ючи в пергаментний місяць,
Між лаврів, понад водою,
Пресьйоса манірна в гори
Стежкою іде вузькою.

Тиша падає на море —
Тікає від морських криків;
Море ж плюскоче й співає
Про ночі, сповнені риби.

Сплять собі карабінери
На стрімкій гірській вершині,
Вони стежать там дачі,
Англійців білі домівлі.

Циганів при морі купка,
Аби розважитись, зводять
Альтанки прегарні з скойок
Та з гілок зелених глиці.

Б'ючи в пергаментний місяць,
Іде Пресьйоса манірна.
Її побачивши, знявся
Безсонько-Вітер з узгір'я.

Задивився на дівчатко,
Граючи ніжно на ґайті,
Голий, гидкий Сан-Крістоваль,
Що зійшла на нього святість.

„Платтячко твоє піднявши,
Дай, дівча, на тебе гляну.
Розкрий між пальців старечих
Лобика ніжну троянду".

Пресьйоса кидає бубон
І мчить, нічого не бачить.
А клятий Вітер — за нею,
Мечем грозить їй гарячим.

Гомін свій стишує море,
Дерева оливні бліднуть,
В сутінку флейти співають,
Співа й блискучий ґонґ снігу.

Тікай, тікай но, Пресьйосо!
Прагне він тебе все більше.
Тікай, тікай но, Пресьйосо!
Подивись назад: ще ближче
Цей сатир, старий плохута,
Що гарячим духом дише.

Пресьйоса вкрай налякалась,
Вбіга в будинок білий
Угорі над сосняками,
Де консул живе англійський.

І, злякавшись її крику,
Вбігли й три карабінери.
Мулить капелюх їм вуха,
Чорний плащ стягає ремінь.

Склянку молока циганці
Англійський консул виносить
І ще чарку ялівцівки.
Та не п'ється щось Пресьйосі.

Вона свою їм пригоду
Розповідає з сльозами,
А вітер лютує й хоче
Покрівлю з даху зірвати.

(М. Іванов)

Three poetic works by the Spanish poet Juan Garcia de Lorca whe perished in the Civil War: „The Bloody Encounter", „The Song of the Sentenced", „The Preciosa and the Wind". Translated by Mykola Ivanov.

Не шукайте України виключно біля Дніпра. Шукайте її також в Нью-Йорку, Лондоні, Харбіні, на заході нашого суходолу. І там її знайдете. Скрізь вона вже є на світі, і всі місця на планеті чують її народження.

Улас Самчук

Motto for KHORS: The Ukraine — she is not a thing limited by frontiers. The Ukraine is a new world which is being born of the heart and the mind of the whole globe (a fragment out of „Volhynia", part III, a novel by Ulas Samchuk).

КАРЕЛ ШУЛЬЦ

Папська меса

Карел Шульц недавно помер — 27. лютого 1943. Його шлях у чеській літературі: 1922 — роман «Теґтмаєрові залізарні», 1923 — «Північ — Захід — Схід — Південь» (поезія й проза), 1926 — сюрреалістичний твір «Дама біля водограю». В рр. 1928—1940 журналістична діяльність, видання книжок, цікавих з бібліографічного погляду: «Пісня до Діви Марії у Вербну неділю» (1936), «Похвала святих чеських патронів» (1937), «Молитва до Діви Марії з XIV стор.» (1937). В 1940 з'являються: «Гріш із нічліжки», «Перстень царівни» (оповідання) та дві і опрацьована: для театру та празького радіо драма Калідаси «Малявіка та Аґнімітра». 1940 виходить «Дівчина під серпанком» («Мовчазна луна»).

«Камінь та біль» — перша частина його з'явилася р. 1940, — вершина Шульцової творчости. Роман має пізньо-експресіоністичну фактуру, позначений гостротою зору та виразу.

Тут — уривок з другої, недокінченої, по смерті виданої частини роману: «Папська меса» («Papežská mše»).

Дрібні швидкі кроки Юлія і постук його берла долітають уже з другого кінця коридору. І написано на його патериці: — — — надія моя до ранку. І йде. Перед ним навколішках молодик у подорожньому убранні без окрас.

Юлій доторкнувся до нього палицею: — Ти — — ! — викрикнув радісно. Це був знак устати. Мікель-Анджельо встав. Вони ввійшли у світлицю з голими стінами, без фресок, без килимів, дубовий стіл не був по-мистецькому різьблений, і ложе було просте. Книги й пляни, карти й грамоти валялися на кількох скринях. І між двома вікнами манастирського піддашшя висів хрест. Папа опустився на стілець і заплющив очі, відпочиваючи внутрішньо. Тут, у простоті і голизні сірих стін, жив він, поки для нього не приготують і не прикрасять фресками й шпалерами кімнати на другому крилі. Тут, у світлиці, подібній до оселі робітника, жив папа, що сповнював Рим мистецтвом, а Церкву величчю й славою. Бож ніколи він не заходив у кімнати Борджа, називаючи свого попередника, Олександра Шостого, злодієм тіяри і симоністом, сином курви й диявола, що скорив папську столицю лише грішми, хитрощами й блюзнірством. І йому таке огидне було все борджівське, що навіть повітря цих кімнат уважав за отруєне пеклом. І він наказав запечатати славні Олександрові покої та обкурити кадилом одвірки. Так витріщався там золотий бик Борджа разом із биком Апісом у порожнечу, і золоту крихку й солодкаво синяву, розкошами надихану фарбу Пінтуріккієвих фресок скрадав час і поїдало вапно; папа Олександер, у священних ризах і з набряклими щоками, стояв там на пінтуріккіївській леваді навколішках перед воскреслим Спасителем з заламаними руками, й ніхто не бачив; Люкреція Борджа, із золотою хмарою волосся довкола привабної голівки, обороняла в образі мучениці святої діви Катерини віру перед суддями доном Чезаре і воєводою з Ґандії, і ніхто на неї вже не дивився. Печатки були міцні, олив'яні і з виритою пересторогою. Тільки час, наче скельна гадюка, проповзав цими кімнатами, живлячися старою кров'ю й плеснявою. Папа Юлій Другий жив тим часом у голій світлиці, без фресок і килимів, поки буде приготоване крило палацу так, щоб воно було гідне його вельможности. Сидів довго з затуленими очима й так заговорив, не знімаючи долоні з обличчя:

— Ти повернувся, Мікель-Анджельо — —

— З Каррари. — Буонаротті промовляє тихо, зложені старечі руки неначе лежали на його устах. — Частина мармурових брил уже в Римі, частину я наказав відвезти до Фльоренції, де я буду працювати над найтруднішими статуями, та й фльорентійські робітники тепер дешевші від

римських. Багато брил знищила під час плавби буря й непогода, багато побилось, потріскалось і понищилось у дорозі. Цими днями я очікую дальші кораблі, що позичили корабельники в Ляваґе за двадцять два золоті дукати. Потім — — —

— Коли розпочнеш працю?

Мікель-Анджельо мовчав.

Юлій Другий поволі спустив долоні з очей і задивився на нього своїм звичайнним іскристим поглядом.

— Маєш перешкоди в роботі? Ти ж знаєш, що я наказав збудувати окремий міст з Ватікану до місця, де ти працюватимеш, щоб я міг щодня приходити й слідкувати за твоєю працею? Такий я нетерплячий — — — — — Чекаєш, коли буде тут усе каміння? — І, не діставши відповіді, мовив далі: — Це помилка. Ніколи не треба чекати. Написано, що надія моя — тільки до ранку. Чекати, всі ви хочете лише чекати! А час рине — не чекає! Я тобі накажу, і ти послухаєш, Буонаротті! Уже завтра я хочу тебе бачити при роботі, ніщо не повинно тобі заважати! Я не маю стільки часу, як ти, я хочу дочекатися свого нагробка, хочу його бачити. Повтори мені, на розраду мого серця знов мені повтори, що хочеш вирізьбити — —

— Це не буде пристінний нагробок, як звичайно, — говорить тихо Мікель-Анджельо. — Жадної плаской ніші, заповненої саркофагом і ангелами. Хочу, щоб це була самостійна будова, розгорнена на чотири фасади, розділена на три нерівні поверхи. Мармурова гора. Сорок статуй і дуже багато рельєфів. Найнижча частина буде розтята нішами поміж пілястрами. А в нішах та перед пілястрами статуї, зображення різних мистецтв, що розвиваються вільно під захистом Вашої Святости, і всі міста й землі, що їх Ваша Святість здобули. На ґзимсових рогах другого поверху буде чотири велетенські статуї: Мойсей, святий Павло, далі постать життя діяльного та постать життя мисленного. Мармурові стіни будуть прикрашені бронзовими рельєфами. Верхівку третього поверху витворять статуї двох ангелів, що несуть труну з тілом Вашої Святости. Один з ангелів буде радіти з вічної слави, другий сумувати над землею, що її відібрали від Вашої Святости. Довкола — —

— Мармурова гора, — сказав Юлій Другий і вдоволено кивнув. І його погляд знов розпалився, а мова була швидка. Що тобі перешкоджає працювати? Чому й ти хочеш чекати? Вимагаєш ти теж відкласти через соняшний пал, чи

може й ти виявив якусь змову? — засміявся уривчастим, в'їдливим сміхом і вів далі: — Ніяка сила не перешкодить тобі вже завтра прикласти долото до першого мармуру! Не здолає перешкодити! Бачу, що ти щойно повернувся, і знаю, що дорога з Каррари в цій пекельній спеці була тяжка, але пам'ятай, що ніколи не буває відпочинку для тих, що хочуть докінчити свій твір. Справжній творець відпочиває тільки в труні. Нічого не зводь на труднощі дороги та втому. Завтра, Буонаротті, вже завтра! — Він устав і підійшов ближче. — Твої очі говорять, хоч твої уста мовчать. Ти не хочеш, я це пізнаю. Отже, й ти відмовляєшся, і ти! Всі ви однакові. Всі ви кволі й безсилі, снажні лише у відмові, в опорі. — Стиснув руки й засичав: — Якби можна було отак здавити ваші серця! — Його сила знов кипіла, готова вибухнути. Але стоячи коло самого Мікель-Анджельо, говорив стримано: — Чому відмовляєш, що тобі заважає, хто тобі на перешкоді? Хіба ж поганий будинок, що його я подарував тобі коло храму Св. Катерини? Турбують тебе гроші? Чи ж не наказав я, щоб наша скарбниця для тебе була постійно відчинена? Чи ще не приїхали твої фльорентійські каменярі? Мені казали, що в тебе їх повний будинок. Маєш погані вісті з дому? Що дім для мистця! Побоюєшся за камінь? Та ж гори його купчаться над половиною площі Св. Петра, та й між церквою й замковим хідником, а ти ще чекаєш нових барок! Стоїть тобі тут хтось на перешкоді? Скажи його ім'я, і він буде усунений. Маєш ворогів? Назви їх, і завтра вранці вони будуть уже далеко за мурами. Нарікаєш може на мою неприхильність? Е, Буонаротті, нема в Римі другого такого мистця, що мав би завжди вільний доступ до мене, що йому довіряв би я більше, як тобі! На кого ти можеш нарікати? Кажи одверто, і ми ручимося тобі нашим словом, що все буде зважене і зроблене. Хто тобі не дає працювати?

Мікель-Анджельо підвів очі і стиснув руки. Сказав: — Ваша Святість.

Вогненна блискавка майнула в очах Юлія Другого, він відступив і стиснув дрижачою рукою застібку плаща на грудях. Зморшки його висхлого обличчя застигли, голос хрипів. — Я наказую тобі, щоб завтра почав працювати, й чекає тебе покара, коли не послухаєш. Як ти наважуєшся твердити, буцім то я тобі шкоджу й заважаю — —

Мікель-Анджельо вагається, чи відповідати йому навколішках чи стоячи. Раптом випростується й, мнучи окрай

свого запорошеного плаща, говорить поквапно, уривчасто, спочатку блукаючи поглядом по голих стінах, по мовчазній постаті кардинала Алідосі, але нічого не бачить, не сприймає, ні стіни, ні кардинала, лиш коли вперся поглядом у папу, бачить усе.

— Святий Отче, не буду заперечувати — — — я завжди слухався ваших бажань — — — та сьогодні — — — сьогодні сталося щось таке, після чого я не маю запоруки, що — — —

— Не маєш запоруки — — не маєш запоруки — —, — сміється злісно папа. — Чи ж моє слово для тебе не добра запорука?

— Святий Отче, — провадить далі Мікель-Анджельо, — щойно повернувшися з Каррари, я сьогодні до обіду відвідав старого майстра Джуліяно да Сан Ґалло, свого приятеля, з яким я приїхав до Риму і який завів мене до Вашої Святости. Я не знайшов його ні дома, ні в Римі. Мені сказано, що він раптово від'їхав. А потім уже тут, у палаці, я довідався, що Ваша Святість, хоч давніше його покликали до себе, тепер відмовилися від його послуг, а золотим ланцюгом винагородили найвищого архітекта храмових будов Браманте з Міляну. А втім, — нерадо це згадую, — ви, Святий Отче, закликали будувати базиліку Сан Ґалло, все запропонували Сан Ґалло. А я ж стояв оподаль навколішках, коли ви казали Сан Ґалло: «На що ти нарікаєш? Може на мою неприхильність? Немає другого мистця в Римі, що мав би завжди вільний доступ до мене, що йому я більше довіряв би, як тобі. А нині він вигнаний, назавжди вигнаний. Ніхто не довіряв Вашій Святості так, як він, що з вами поділяв увесь тягар ненависти вашого попередника, будівничий ваших фортець, що переховувався у Фльоренції, не можучи дочекатися хвилини, коли Ваша Святість сяде на трон князя Церкви. Він завжди мене перестерігав не служити папі, доки — — — як казав — — — кардинал Джуліяно делла Ровере не прийме тіяри. А нині — кардинал Джуліяно делла Ровере прийняв тіяру, я на службі в папи, а вигнаний той, хто всі свої надії, своє життя, своє мистецтво, все склав до підніжжя вашого трону. Тепер цей дід упосліджений, сунеться у спеці й поросі дороги, зганьблений, назад до Фльоренції, майстер Джуліяно да Сан Ґалло! А чому? Через Браманте, мужа підступности, повій і отрути. Задля нього він у вигнанні. Що ж Браманте супроти Сан Ґалло? Але тепер базиліку в Римі має будувати

Браманте, все буде будувати Браманте, все передано Браманте, що цілковито опанував серце Вашої Святости. А я маю розпочати працю. А я маю тепер ваш наказ, Святий Отче. Але хто мені дасть запоруку, що завтра я не піду дорогою Сан Ґалло?

Берло слонової кости замахнулося до удару. Та розмах його зламався, берло просковзнуло назад у долоні, і Юлій Другий схопив Мікель-Анджельо за руки. — Ти нагадуєш мені Сан Ґалло? — вигукнув. — Через Сан Ґалло відмовляєшся? Що важить для тебе Сан Ґалло? Більше за мене? Мій наказ, отже, ніщо після його втечі? Хіба ж я його виганяв? Ні, сам він себе вигнав, сам. І не виправдався передо мною, як і перед собою. Прийняв завдання й не виконав його. Не мав відваги, чуєш, Буонаротті, не мав відваги подолати своє завдання і не мав навіть відваги мені в цьому признатися. Обдурював і мене, і сам себе, гадав, може все таки колись виконає і я можу ждати, але мене не піддурив, я пізнав, що його праця недобра та що він навіть сам перед собою в цьому не признається. Мені не треба таких людей, я не хочу, мені вже миліші такі кондотьєри, що признають своє розслаблення, нехай і звалюють провину на сонце, миліші вони мені, ніж такий Сан Ґалло, що день-у-день мені казав: зроблю, і не зробив. Потім прийшов Браманте зі своїми пропозиціями. Я тобі їх покажу, Мікель-Анджельо, тут вони лежать на скрині, і ти, як митець, вжахнешся тієї краси та величі! Чим для мене став відтоді Сан Ґалло? Браманте — ось геній, я це нараз пізнав, і я хочу мати його коло себе. Чи ж мені не слухатися свого серця, Мікель-Анджельо?

Відкинув його руки і почав швидко ходити дрібними гнівними кроками по кімнаті. — Ти кажеш, що він терпів зі мною, але й інші терпіли. Чи ж мушу я кожного нагородити, не вважаючи на те, що вони вміють, навіть коли вони мене тепер підманюють? Чи ж має бути кожному заплачено за терпіння, за віру, за те, що вони тішилися моєю майбутньою владою? Чи повинен мій понтифікат стати лише безпечним, вигідним пристановищем та повсякчас повним столом для тих, що хочуть тепер багатого виграшу за те, що колись мені вірили? І як мені вірили? Скривалися в той час, як я боровся. Чи мають повернутися часи Олександра, і я маю їм купувати в нагороду повії та продавати олтарі? Я покликав Сан Ґалло. Ось тобі, сказав я, воля праці, живи свобідно в моїй прихильності й твори! Уже ніхто

тебе не буде переслідувати. Тобі доручено твір, що через нього ти станеш безсмертним — — — це моя нагорода. Що ж ти мені закидаєш, Мікель-Анджельо? Він покволів, змарнів, програв супроти Браманте й став і мені осоружним. Бо, переможений, не змагався як муж до останньої краплі крови, в поросі й навколішках, бодай у поросі й навколішках, проте все ж за останню честь відважної смерти — — — але ні, він утік, зник, сам себе прирік на вигнання. І за оцю людину ти мені робиш нині докори?

— Я знаю начерки майстра Джуліяно, — відповідає Мікель-Анджельо. — Він мені їх показав перше, ніж віддати Вашій Святості. Це був добрий християнський храм це мав бути гарний храм.

— Знаєш ти, що це було? — вигукнув папа. — Це був ваш Брунелескі! Постійний зразок для Сан Ґалло, весь час Брунелескі! Але я вже хочу більше, й ми всі хочемо більше! Чому ви, пишні фльорентійці, не хочете вже раз назавжди признати, що ви живете лише минувшиною ваших майстрів і що вас уже випередили! Знаєш ти, що це було? Правда, добрий християнський храм, майже такий самий, як і його Санта Марія делле Карчері там у вас. Все таке, як там у вас, Брунелескі й Санта Марія делле Карчері. Та для Риму, для мого Риму це мало. Ти знаєш, чого я хочу й прагну: базиліки всього людства, велетенської будівлі, такої велетенської й величної, як сама Церква. Ґрандіозного твору, що його я передам вічності. — Старий швидко нахилився до скрині, взяв кілька аркушів і розгорнув їх перед Мікель-Анджельо. — Дивися! Дивись! Це Браманте!

І Мікель-Анджельо з одного погляду пізнав слабість Сан Ґалло й тріюмф Браманте. Тепер він зрозумів, чому старий майстер Джуліяно, не дочекавшися навіть вечора, від'їхав у несамовиту соняшну спеку до Фльоренції, ковтаючи ганьбу й порох. Поволі він розгортав усе нові й нові аркуші й переглядав їх. І бачив у дусі. Базиліка збудована, зусилля будівничих коло широких склепінь і стін завершені, найвишуканіші окраси. Ця кам'яна скарбниця молитов і служення Богові стоїть незрушна в бурях прийдешніх сторіч, повенях крови, пожежах воєн. Мітли Божого гніву не доторкнуться її, і ангел кари її омине. Хвилі згуби з дуднінням відбиваються від її стін, а вона, біла й блискуча, осяває всі царства земні. І бачив непроглядні дні черги всіх народів, незчислимі покоління, безмежну многість, як вона покірно йде на прощу до цього палацу Бога

й майбутніх понтифіків. Гімни прочан звучать без відгомону. Слова розбиваються в мелодіях, що взаємно переплітаються. І раптом він бачить, що ці натовпи заблукали. Заблукали. Домагалися святопетрівського олтаря і не знаходили. Бачив, як вони тривожно проходили каплицями й ніде не було шляху до головного корабля. Знов розгорнув поодинокі аркуші й уважно розглядав їх, приголомшений цією уявою. Чує він хвилі юрб, несуться, як море, розбиваються об мури, відступають, знов женуться на стіни, знов відкинуті. Середина храму зводиться сама по собі, рішуче одмежована, без зв'язку з каплицями. А каплиці — зовсім самостійні собори, приліплені з чотирьох сторін світу, нема тут дороги до середини, до розети Викуплення. Храм — — це ж Христос, і з давніх-давен будівничі, що молилися своєю працею, будували храми раз-у-раз у формі хреста або Тіла на хресті. Брамантові ротонди завжди перебивали цю стародавню кам'яну молитву. Одним із його винаходів був також поворот до круглих храмів античного світу, пристосованих до християнства. Але храм — — це не Христос, і порушення цього канону завжди мститься. Тоді вже склепіння перестає бути образом надії та туги за раєм, долівка покорою, олтар головою, а поперечні кораблі розп'ятими на хресті раменами. І тут це мститься. А не пов'язані одна з одною каплиці як голівки міцно забитих цвяхів. Круглість центрального собору — це не античний периптр, і тут це висковзнуло з-під плянування будівничого, це понад нього. Цей круг не терновий вінець.

Мікель-Анджельо мовчки кладе начерки назад на скрині й випростовується. Допитливий, гострий погляд Юліїв стежить за його повільними рухами.

— Багато гробниць святих буде зрушено й розметено цим, — каже Мікель-Анджельо, пригнічений цим поглядом.

— Я перенесу їх деінде, — відповідає папа.

— Могила святого папи, апостола Петра, безоглядно відсунута.

— Цього я не дозволю, — говорить папа.

— Чоло храму повернуте, нема місця для хору, ці четверо рамен — ні каплиці, ані хори, ані кораблі.

— Але вони прекрасні й розкішні, — говорить папа.

Мікель-Анджельо схиляє голову і помалу каже: — Ніде нема хреста, Браманте не поставив хрест.

— Я поставлю його сам, — говорить папа.

Тоді Мікель-Анджельо відступає мовчки, а старий кричить йому:

— Ти противишся мені?

— Я не противлюся Вашій Святості, — відповідає Мікель-Анджельо, — я завжди хотів виконати ваші жадання. Але досі я ніколи не працював з наказу й так не підготувавшися — —

— У мене працюватимеш з наказу, — відповідає Юлій. — А підготовано все, це все викрути. Чи хочеш бути так як — — ті, решта?

— Я ніколи не хотів бути як ті, решта, — вибухає Мікель-Анджельо. — Я завжди боровся проти тих, решти. Я завжди з ними боровся. Мармуром, каменем. Мій Давид доводить це. Я йду сам, як і він, завжди проти решти. Сам, зовсім сам.

Юлій мовчить хвилину. Потім, сівши і поклавши руки на свої гострі коліна, каже: — Що ти знаєш про самотність. — Його голос чужий. Ніби цими словами старий звертається до самого себе. І відповідає собі мовчанням. Тільки його рука, сунучися поволі від колін, розбитих довгими молитвами, аж до очей, що горять неугасно, промовляла замість слів. Але згадав про молодика й стягнув уста в усмішку: — Ти був у Каррарських горах, але самотність не там.

— Там нема нічого іншого, тільки самотність, — відповідає Мікель-Анджельо. — Там я найбільше хотів би працювати. Я створив би величні твори, якби міг там лишитися. Була тиша над мармуром. Високе, зоряне небо над мармуровими горами, що по їх стежках я блукав, завжди без проводиря, без відпочинку. Я чув звідусіль мову каміння, і це була самотність, каміння й моя. Там прагнеш вирізьбити велетенські статуї з тих гір, величні фігури, видні вже здалеку так, як колись різьбяр Дінократ хотів цілу гору Атос перетворити на статую свого улюбленого Олександра Великого. Врубати долото в ці скелі, сповнити всі гори луною свого молота, витесати постаті велетнів, що мармуровим кроком ішли б аж у хмарах, найбільші гори перетворити на статуї. Але я не вмів. Чому?

— Є не тільки гори, — відповідає папа. Вирівнює висхлою рукою бганки свого плаща. — Є й провалля. Розумієш? Не гори треба опанувати, найперше мусиш опанува-

ти провалля, бо інакше все розпадеться в тебе і провалля поглине гору й твій твір. Боїшся глибин? Звикай до них, щоб голова не паморочилася тобі. Провалля! Ти бачив їх тільки в порожнявах безплідих Каррарських гір, там, поза нами. Але там, де нема людей, ти ніколи не зможеш бути сам. Поза нами є багато такого, з чим мусиш безнастанно розмовляти, і для людини духу, для подвижника пустеля — найпожаданіше місце розмов. Тільки поміж людьми ти можеш бути сам, цілком і остаточно сам. І найбільші провалля не там. Вони тут. Опануй їх.

— Я багато думав про провалля, — відповідає Мікель-Анджельо. — Таж вони були підо мною. Я ступав неухильно вгору.

Папа посміхнувся. Його усмішка врізалася в Мікель-Анджельо двома стрілами: глузуванням і поблажливістю.

— Я ступав завжди понад тими проваллями, — повторює Мікель-Анджельо зухвало.

— Я схиляюся до них, — відповідає папа. Тихо. Мікель-Анджельо непевно й питально поглянув на папу.

— Уникаючи, не опануєш їх, — говорить Юлій, і тонка усмішка пише на його пергаменовому обличчі більше, ніж промовляють слова. — Не уникнеш їх тим, що втечеш від них угору. Провалля волають. Про це написано в Письмі, ти мав би це знати. А голос їх почуєш і втікши на найвищу гору. Їх крик приглушить удари твого долота, і завжди буде щось, чого ти не врівноважив. Ти рокований горам? Але ти рокований і проваллям. Тужиш за верхів'ями? Алеж не забувай про глибини! І в обох ти знайдеш самотність, є самотність проваллів і гір. І та, і та є в людині. Чи завжди ти гордий з того, що уникаєш людей? Ти казав, що змагаєшся. Втечею? Так ти не станеш володарем. Я йду до них униз. Я спускаюся досить глибоко, щоб вони знали, що я між ними. Тільки так я паную не лише над проваллями, але й над горами. — Заблукані шляхи людини, чиє серце горить сотнею полум'їв, вічно роздмухуваних новим неспокоєм. І вона чує шум орлячих крил у хмарах, падіння лушпинки під ногою, пошум крил і зела, голоси в надвечір'ї. Глибини горять іншим вогнем, ніж верхів'я гір у заході сонця, серце людини горить між стінами тьми, і ніщо йому падіння міст, вигасання народів, заглада бранців? Провалля волають, сказав папа, що знижується до їхнього крику, щоб опанувати гори. Вихри глибин, стогони темряви, докір проваль. Кардинал Іпполіто — — чи не думав

старий таки про нього, коли говорив про самотність і провалля в людині? Кардинал Іпполіто д'Есте стояв поруч мене навколішках, і його серце, налляте кров'ю, калатало ударами, що їх не чув я, але чули ангели аж у найвищих сферах неба. Блукати по стежках мармурових гір і уникати всього, вдихати й пити ту глибоку тишу над камінним світом гір і мріяти про велетнів, видних аж до моря. Якщо не опануєш провалля, все западеться до них, провалля поглине гору і твій твір, сказав папа. Опануй їх.

— Я опаную їх, — сказав Мікель-Анджельо.

Юлій Другий дав йому знак стати навколішки. Це знаменувало прощання. Але перш, ніж була проголошена свята формула, старий сказав: — Говорімо про це ще частіше вдвох, Мікель-Анджельо, бо тебе я полюбив найбільше з усіх. Нині я хочу від тебе праці. Так, поки всі говорять про мої перемоги й зичать мені довгого життя, ти покликаний різьбити мій нагробок. Поки всі жадібно і сподіваючися багатих винагород чекають на мої майбутні дні і довгу владу, ти твори мій нагробок. Поки багато хто тужно прагне, щоб моє панування тривало, аж доки я здійсню всі мої задуми, зміцню Церкву й світ, ти бий по каменю, що його покладеш на мою домовину. Тебе я на це визначив, не протився мені. Я вірю, що ніколи ти не підеш дорогою Сан Ґалло. Мільйони християн зорять на мене й живуть під моєю владою, з усіх визначено тебе, щоб думав про моє поховання. Не пущу тебе, Мікель-Анджельо, ти як вірш на моєму берлі і моя пересторога. І почни якнайшвидше. Запізнюється це, Мікель-Анджельо мій, запізнюється. А написано: — — — надія моя до ранку. — Відпустив.

Знову жало смерти вкололо його в серце. Почував, що благословляє на вершку своєї сили і слави когось, хто говорив про його домовину. Це буде мармурова гора, так казав Мікель-Анджельо, і він вислухав це з потіхою. Ця мармурова гора буде для його старого, висхлого тіла, для купки попелу й кісток. А скільки всього ще треба зробити! Увесь світ, люди на північних рівнинах і люди на морях, люди незнаних, щойно відкриваних земель і островів, люди в золоті й блиску торжищ і міст, мільйони проваль, усе чекає на його знак, на його слова, на його працю — — — велетенську працю і для мільйонів тих, які щойно народжуються. У страшному стані Церква після занепаду роду Борджа, все треба знов впорядкувати, багато відбудувати, все поновити, багато спустошити, безмірна, надлюдська

праця, покладена на його старечі рамена, а часу не лишається, все запізнюється. Не п'ять талантів, не два, не один надав мені Господь, як той господар у притчі своїм робітникам, а всю Церкву, щоб підносив і ширив я її, аж поки буду покликаний здати звіт. П'ять талантів довірено, а п'ять інших здобув добрий робітник, похвалений словами, що від їх піднесености й слави розривається серце: Робітнику добрий і вірний, в малому був ти вірний, тож над многим поставлю тебе, ввійди в радість пана свого. А той останній, що боявся господарювати, управляти і закопав довірений гріш — — — Не боюся, Боже, Ти бачиш, що не боюся, кидаю силу свою без угаву проти всіх ворогів добра Твого і тих душ, що наказав Ти мені пасти, але часу мені не лишається, час, час, час! Стільки ще треба виконати, а спадають дні, повні зволікання, труднощів, перешкод — Панувати над проваллям? А той молодик навколішках хотів усе вище й вище — — — боїться глибин. Глибини горять не таким вогнем, як верхів'я гір, у заході сонця, серце людини горить між стінами тьми, і ніщо йому падіння міст, вигасання народів, заглада бранців? — — — Страшно подумати нині про світ, розжертий безнастанними морами, війнами, голодом і ненавистю, убивчою так, що перстені з крови стали ніби єдиними дарами любови. Що сталося б, якби я вмер? Я, єдиний, що стримує ще цей похмурий занепад, я, правдивий намісник Божий на землі, єдиний, що втишує ще її борсання й гарячку? Жити, жити і довго жити! Так довго, аж поки не буде все виконане — — І я благословляю молодика, що говорив про самотність, уникання й верхів'я. Тільки він теше мені нагробок, він поставить мармурові статуї над моєю домовиною, він працює для мого поховання. В ім'я Отця і Сина і Духа Святого. Амінь. Він говорив про верхів'я і самотність. Ще раз: амінь.

(Марко Антонович та Юрій Шерех)

A fragment from the second uncompleted part of the novel „The Stone and the Pain" by the Czech writer Karel Schulz. The novel depicts the young Michel Angelo in the period of his work for Pope Julius II, which had brought about a turning-point in the soul of the great artist and inventor. Translated by Marko Antonovych and Yuriy Sherekh.

La traduction d'un fragment du second, inachevé tome du roman de l'écrivain tchèque Karel Schulz „La pierre et la douleur". Le roman nous

représente le changement qui s'est produit dans l'esprit du jeune Michel-Ange dans la période de son travail pour le pape Jules II. Traduit en langue ukrainienne par Marko Antonowytch et Youriy Cherekh.

Зображення: Ватікан із собором св. Петра в Римі.

Щоб притягнути до участи в ХОРСІ найрізноманітніші творчі індивідуальності, редакційна колеґія доручатиме провідництво розділів красного письменства і світогляду та стилю щоразу новому редакторові з-поза складу постійної колеґії. На провідного редактора ХОРС 2 запрошено Бориса Подоляка.

Для ХОРС 2 запроєктовано, між іншими, такі матеріяли: Докія Гуменна — Епізод з життя Европи Кретської (фраґмент); Улас Самчук — уривок із щоденника; Євген Гаран — Перший страх (новеля); Юліян Бескид — Лемківська новеля: поезії Івана Багряного, Василя Барки, Михайла Ореста, Володимира Свідзінського, Леонида Лимана; гімни Риґведи; поезії Бо-Цзю-ї, Бодлера, Багдановіча, Гайма; Шервуд Андерсон — Невисловлена брехня, Тріюмф яйця (новелі); А. Кронін — Ключі до царства (фраґмент); Борис Подоляк — Аркадій Любченко (розділ з доповіді); Юрій Шерех — Поезія Юрія Клена; Леонид Білецький — про творчість Олени Теліги; Микола Куліш — Народній Малахій (друга дія з реставрованої первісної редакції); Франц Верфель — Якубовський та полковник (фраґмент з комедії); Юрій Корибут — Театр площинний і театр об'ємний; Валеріян Мирний — Про школу Бойчука; С. Г. — про творчість Галини Мазепи; міжнародний мистецький огляд, рецензії, бібліографія, пародії тощо.

The contents of the next collection of KHORS.

Письменство: світогляд/стиль

The literature: Ideas/Style Littérature: Les Idées/Le Style Literatur: Weltanschauung/Stil

ЮРІЙ ШЕРЕХ

Поезія Миколи Зерова

Не підсумований і не осмислений, не збагнутий і не оспіваний могутній розгін української культури 20-х років. Неоклясики, Підмогильний, Йогансен, становлення сюжетної новелі, розріст нового роману, глибоко національна драматика Миколи Куліша, зелена євангелія нової поезії Антонича, вироблення філософічних підвалин літератури, школа Курбаса в театрі, школа Бойчука, шукання Пальмова та Єлеви в малярстві — сорокові роки з їх пригніченістю і з їх потенцією нового розгону-стрибка не обмежаться на цих блискучих заповітах двадцятих років, але вони і не сягнуть вперед, не зв'язавшися з ними через темне провалля років тридцятих, лиш поодинокими вогниками — і то часом блудними — осяяне.

ХОРС не канонізує двадцяті роки. Канонізують мертвих. Осяги й традиції двадцятих років живі. ХОРС їх показує і осмислює.

Вміщувана тут стаття Ю. Шереха належить до циклу «Леґенда про український неоклясицизм».

М. Драгоманов писав: «Перечитуючи навіть історію русько-українського письменства д. Ом. Огоновського, бачиш, що слід би нам завести осібну частину: історія пропавших творів русько-української літератури» («Австро-руські спомини», ст. 57). Гірка іронія цих слів не втратила своєї актуальности і досі і, зокрема, повністю стосується до поетичної спадщини Миколи Зерова.

Людина рідкої ерудиції, величезного темпераменту, людина, що вміла надхнути оточення своєю ідеєю, вміла запалити цією ідеєю, людина, що заслужено вважається за метра в найвищому розумінні цього слова, людина, що за загальною думкою очолювала ту школу, яка визначила розвиток нашої поезії на чверть сторіччя — ця людина — Микола Зеров — відома більш-менш широкому читачеві тільки з незначної частини свого оригінального поетичного доробку (про переклади Миколи Зерова, що цілком слушно визнані за epochenmachende в історії українського перекладу, ми в цій статті говорити не будемо зовсім).

Хоч перевидана 1943 р. «Українським видавництвом» у поширеному вигляді книжка віршів Миколи Зерова «Камена» і не претен-

дувала на те, щоб бути повною збіркою його поетичних творів, але в очах читача вона нею фактично є. Тим часом досить сказати, що зі 109 відомих нам (а їх більше! Уже у звіті Д. Мироновича про реферат О. Бургардта на тему «Київський гурток неоклясиків» — «Краківські Вісті», 24. червня 1944 — згадано деякі неприступні нам поезії й зокрема сонети Миколи Зерова) сонетів Миколи Зерова (правда, до чверти з них — переклади) в «Камені» надруковано лише — — 19, і при тому не завжди найтиповіших*). Отже, репутація Мик. Зерова як метра, як шефа поетичної школи йде не стільки від реальної обізнаности з його творами, скільки з відгуків і чуток про його поезії, знані у вузькому поетичному гуртку, в колі приятелів, поклонників та однодумців. Отже, і тут, як взагалі у сприйнятті «п'ятірного ґрона» «неоклясиків», є багато не від тверезої аналізи фактів, а від легенди, створеної і створюваної стоустою поголоскою, спертої й спираної на джерела, які не завжди можна перевірити й навіть установити. Спробуймо ж тепер дати слово передусім не всяким стороннім і побічним свідченням та голосам сучасників, а самим поезіям Мик. Зерова.

Чи виправдана слава Мик. Зерова як майстра поезії раціоналістичної, поезії спокою й рівноваги, поезії, закутої у витончену й сувору форму, поезії великою мірою понадособової?

Форма поезій Мик. Зерова справді різьблено-чітка, гранично-відшліфована, суворо продумана. З цього погляду для Мик. Зерова поезія була передусім працею. Про поетів свого типу він говорив, що вони «закохані у тишину робітні», закликав їх «п р а ц ю в а т и без крику і зупинок». Майстерність Мик. Зерова завжди чітко продумана й розумом сконтрольована (гармонія, перевірена альґеброю). Обравши як панівні тільки дві клясично-врівноважені форми вірша — сонет і олександрійський двовірш, — Мик. Зеров уперто й свідомо працював над усебічним використанням їхніх можливостей. Зваженість кожного метричного ходу і кожного образу, скупе й повноцінне відмірювання кожного слова або синтаксичної структури — не підлягають сумніву. Композиційні можливості обраних віршових форм, симетрично струнка будова їх використовуються раз-у-раз інакше, майстер доходить до справжньої віртуозности, хоч ця віртуозність завжди прихована загальною врівноваженістю, гармонійністю частин, ніколи не видається самоціллю, ніколи не демонструється сама для себе, підкреслено й оголено. Доказом цього може бути кожна поезія Мик. Зерова, а поза тим відомі й його висловлення на цю тему, як от: «Структура сонету може повести до найнуднішої одноманітности, коли за тим спеціяльно не стежити» (цитую за В. Чапленком — «Майстер сонету». — «Наші Дні», ч. 6, 1943). Поезія Мик. Зерова з погляду форми завжди є, сказати б, ляборраторна, але ніколи не здається експериментом як таким. Експерименти лишаються у стінах лябораторії, поет виносить перед очі читача тільки високо досконалий продукт, і читач може й не знати, скільки зроблено експериментів, поки осягнено цієї високої досконалости, поки він дістав оте «слово точене».

Майстерність Мик. Зерова така завершена і така підкреслено спокійна, що він часом може дозволити собі речі, які в іншого мо-

---

*) За змогу користатися «Сонетаріюмом» Зерова в машинописі глибоко вдячний С. Гординському.

гли б здатися примітивними, і вони на загальному тлі не порушують гармонії. Хто міг би подати чотири каркасні рими сонету на формах місцевого відмінка іменника: на шпилі — в землі — на чолі — на тлі? Мик. Зеров робить це в сонеті «Забуття», і це при повній відсутності в нього бідних і банальних рим не сприймається як зниження майстерности. Тут не місце зупинятися над технікою зеровського вірша, над взаєминами метру й синтакси в його поезіях, над композицією його поезій. Частково це зроблено у згаданій статті В. Чапленка. Тут ми сказали б тільки, що тепер не можна стати справжнім поетом-майстром, справді володіти віршем, не усвідомивши секретів зеровського вірша. А щоб знайти якесь порушення, якусь неточність у віршуванні або римуванні (на зразок неточної рими притчі — світоч у «В п'яти немудрих дів»), треба справді прочитати, спрямовуючи увагу на дрібниці, мало не все, написане поетом.

В образній структурі поезій Мик. Зерова чи не найчільніше місце припадає епітетові. Поет уміє знайти кожного разу такий чіткий, такий індивідуалізований саме для даного випадку, для даної ситуації епітет, що його одного досить для того, щоб предмет постав перед очима читача в усій своїй пластичності. Низькі човни ахейців, гарячі вапняки Криму, струджені раби, ковані пороги Менелаєвого палацу, неубутні чари дитячих книжок, округлі колополтавські гори, мудрі тонкощі ученого кохання в Овідія («Ars amandi») — такими незабутніми, вичерпними своєю пластичністю епітетами рясніють поезії Мик. Зерова. Епітет вносить у поезію Мик. Зерова роз-у-раз живу душу. Прочитайте ці рядки:

Люблю я й досі присмерки — — — — —
Квітневих вечорів і — — — — — — сіть
— — — — — — — — — — — — верховіть
І по калюжах — — — — — — зорі.

(«Близнята»)

Яке це мертве! А тепер поверніть на свої місця епітети, які ми по-варварському викинули: присмерки прозорі — чорну сіть вишневих, яблуневих верховіть — ніжнотонні зорі — і ви відчуєте саму душу лагідно-прозорого весняного вечора. І така вся поезія — як тонка пастеля імпресіоніста, як ажурний японський малюнок. Або візьміть лаконічні, але такі окреслені характеристики римських поетів:

Але в моєму серці
Зосталися навік нестриманий Проперцій,
Овідій сміливий і многомудрий Флакк.

(«Елій Ламія»)

Вийміть епітети — і у вас залишиться не поезія, а сухий перелік-каталог.

Епітет Мик. Зерова — вишукано-індивідуальний, часто настроєвий, навіть несподіваний. Але в його вживанні панує той принцип гармонії і традиційности, що проймає всю поезію Мик. Зерова. Він виявляється тут у тому, як симетрично з'являється епітет, як рівномірно обтяжує він кожний іменник:

Могутніх форм мереживо прозоре,
Залізний ляск і двоколійна путь
В широкий світ непереможно звуть,
Де йде життя і довгу ниву оре.

(«Чернігів»)

Мик. Зеров не любить іменника без епітета, і вже зовсім рідко в нього можна знайти нагромадження багатьох епітетів при одному іменнику. Таке нагромадження властиве романтичній поезії, що, накопичуючи без ліку означення, даремно силкується тим ухопити вічно плинну суть незбагненного світу. Але раціоналіст-клясик уважає, що він може схопити суть речі і пригвоздити її раз на завжди одним і саме неповторним у своїй пластичності означенням. Треба тільки таке неповторно-сутнє означення знайти — і тоді все застигає в постійній, симетричній, загуслій гармонійності. Так епітет Мик. Зерова при всій своїй індивідуальності принципом застосування є глибоко традиційний.

Так і інші засоби образности в Мик. Зерова мають глибоке коріння в поетичній традиції. Чи не особливо полюбляє він метафору з родовим відмінком іменника, що розкриває її (зелені килими долин — горя людського гіркий полин — громи нестриманих промов — вроди й гідности струмистий німб — і т. п.) і перифраз, що відсилає від даного явища до аналогічного, відомого з історії або мітології:

І спів його, мов тиховода Лета,
Його побожно п'ють Орфей і Лін

(«Хірон»)

або у звертанні до Олександрії:

О серце світу, муз житло нове,
Наш Геліконе, наша Пієріє!

(«Олександрія»)

Обидва ці засоби дають теж змогу виділити ту рису предмета, яка здається поетові вічно-сутньою, внутрішньо-властивою, піднести явище над його плинністю й безформністю до якоїсь сталости, гармонійної пластичности, конденсованости.

Чи відповідає ж цій поетиці гармонійного спокою й рівноваги — а ми відзначили тут, звичайно, тільки малу частину типових засобів цієї поетики — коло настроїв, світосприймання й філософія Мик. Зерова? Чи вдалося йому у XX сторіччі, в роки бурхливих революційних подій і пореволюційної задушливої дійсности осягнути того ідеалу спокійної гармонійности, що ввижається нам в античній поезії? Традиційна відповідь критики на це питання була стверджуюча, позитивна.

І справді, в поезіях Мик. Зерова часто знаходимо настрої й узагальнення саме такого характеру. Мотиви спокою, тиші — часті в його поезіях. «Закам'янілі хвилі дальніх гір», «ліс зачарований, як озеро стояче» — ось складники образу Криму, де і «степів могутній подих, побившися — лягає в синіх вогах», де і шлях — не біжить, не крутиться, а «лежить, мов велетенський полоз». І в інших поезіях ми бачимо «тихі плеса сонного лиману», «спить село з похилим мінаретом». «І Гуляй-Поле уділ спускалось, оповите в сон» — ці мотиви приспаности, сну, тиші, спочиву невипадкові. Такий є і ввесь опис Києва в сонеті «Весна на горах», наскрізь перейнятий статикою, пластичний, але занурений у безрух. Звичайно, Мик. Зеров знає, що є на світі рух, бурі, хвилювання. Але його гасло —

Хай осторонь від бур і хвилювань
Скиртами твій підноситься ужинок

(«Творча тиша»),

бо йому здається, що органічне зростання відбувається так зрівноважено, органічно-повільно, що може бачити тільки

неба темноока шата,
Як сходить ряст і набрякає брость.

(«Близнята»)

Не ритм революційних хвиль, а ритм старих степових шляхів воліє поет знаходити в житті в поезії, визнаючи, що, здобуті з дитячих вражень,

В моїх ушах відрипуються досі
Тягучі ритми ярмаркових «куч».

(«Дороги степові»)

І от з цієї блаженної статики, з цього успадкованого гармонійного супокою випливає обожнення тиші й рівноваги, прихованого й рівномірно-повільного існування суті над розгойданістю ошалілих явищ. Звідси йдуть образи природи-храму, поета-жерця, досить типові для Мик. Зерова. Чатирдаг для нього — «богам висот поставлений вівтар», «наш найсвятіший храм», — а поруч згадки про справжні зруйновані храми античности, про «храм Артеміди, перший Партеніт». А поет у Баришівці під Києвом зі своїми друзями служать «владиці Аполлону, і тліє ладан наш на вбогім олтарі». Тільки цей антично-ясний і прозорий храм Мик. Зерова не має нічого спільного з тим містичним храмом — християнською церквою, що так часто з'являвся в візіях наших символістів з притаманними їм рисками містичного світосприймання. У Мик. Зерова це в повному розумінні храм Аполлона, поганський, а не християнський.

Отже, мотиви спокою, врівноважености в Мик. Зерова є. Але вони зовсім не такі одиноко панівні, як може здатися з традиційної думки критики і з поданого щойно матеріялу. Правда, мотиви вічного неспокою, руху, мужнього завойовництва, напруженої динаміки в Мик. Зерова можна знайти тільки в перекладах («Треббія», «Джерело юности», «Присвятний напис» з Ередія), і навіть у перекладах він частіше добирає мотиви спокою, втоми, тлінности. Правда, коли він і змальовує рух, то відхрищується від нього:

Але пощо мені ті вітрові пориви
І жайворонків спів, і проростання трав?
З якою б радістю я все те проміняв
На гомін пристані, лиманів синє плесо,
На брук і вулиці старого Херсонесу! («В степу» *)

Але легко помітити, що спокій і гармонія в нього частіше подаються не як даність, а як мрія, як ідеал. Так воно є в щойно цито-

---

*) Оборонячися від закидів у статичності, Мик. Зеров писав (у статті «Наші літературознавці і полемісти»), що ця поезія в нього виросла саме з бажання виїхати з мертвого степу до живого Києва. Одначе, це автобіографічне признання, до якого ми ще повернемося, не має значення при оцінці поезії як об'єктивно даного. Бо об'єктивно в ній дано бажання втекти від рухливого, динамічного життя степу до мертвого міста; мертвого не тільки тому, що поет надав йому назви мертвого міста Херсонесу (хоч і це має значення), а тому, що мертві всі його атрибути, крім хіба «гомону пристані»; але і цей гомін на тлі всього вірша такий загальний, деконкретизований, що теж сприймається як постійний атрибут відмерлого, археологами відкопаного міста!

ваній поезії «В степу», так воно є і в численних інших поезіях. Сучасне, живе, реальне поет не може вкласти в світогляд клясицизму — і гармонійно-спокійне знаходить він тільки в світі мрії, десь далеко від того реального світу, що шумом хвиль своїх готовий забризкати поетові вдивлені в ідеал очі, що розбурхано вимиває ґрунт з-під його ніг. То снить поет про спокій у далеких країнах:

А десь в Америці є затишок для праці,
Де можна думати і Бога споглядать

(«Історія Генрі·Есмонда»),

заздрячи тим, хто може вночі справити свій стовеслий корабель

у тиху сторону народів хлібоїдних

(«Лестригони»);

то мрія несе його до часів дитинства, бо тільки тоді він знав ту тиху країну, де не шумлять настирливо пароплави сучасности, де

Замшілі сплять колеса,
І чаплі, знявшися на мілині,
Перелітають золотисті плеса

(«Двері у стіні»),

бо тепер він може знайти цей світ спокою тільки в милих книжках Діккенса й Теккерея, якими він не може не захоплюватися, хоч і знає, що це не «стара мадера», а «кондиторський сироп», в поезіях-сонетах старих майстрів, що

Далекі від тривог і від земної сварки
Колишуться і снять

(«Данте»),

у спогадах про мітичний золотий вік, так поетично оспіваний у сонеті «Діва»:

І бачиться: гаї і тихі плавні
Спогадують ті золоті літа,
Як люд не знав ні спису, ні щита
І війни спали, дикі і безславні, —

то, нарешті, в єднанні з природою:

Отак би тут упасти край дороги,
Примкнувши вії, і хоча б на мить
Від псів гавкучих солодко спочить

(«Суниці») —

скрикує поет, опинившися в сонящному сосновому лісі.

Спокій здається йому життєвим ідеалом. Повинні минути бурхливі Wanderjahre, і як завершення і досконалість життя тоді приходить блаженний спокій:

А по весні приходить гоже літо,
Як хилиться і наливає жито
І спокій сходить з темносиніх бань

(«Творча тиша»),

як прийшло воно свого часу до культуртреґера Турчиновського — — Повинні минути, повинен прийти — — Але не прийде. Мрії нездійсненні. спокою в житті нема — усвідомлює Мик. Зеров. І навіть скромні мрії про «супокій самотньої кімнати» замикаються образом:

Так мандрівник, що в тундрі замерзає,
Усе тропічний бачить краєвид.

(«Параду», 4)

І в «Діві» підкреслена нездійсненність мрій, а в «Херсоні» І і мрії про спокій прямо ведуть поета в

смерть забутого кварталу,
Де в куряві розкопаного валу
Храм-мавзолей покоїть свій фронтон.

І надії знайти спокій у набуванні мудрости («Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами» — «Телемах у Спарті», 2) перебиваються гірким сумнівом:

Що ж обіцяєш їй (юні. Ю. Ш.) ти, сива скроне?
Фальшиву мудрість, безперечний нуд?
(«Щасливий, хто не бачить пізніх літ»)

Одне не зраджує поета — поезія, краса. Це поезія перетворює «горя людського гіркий полин» «на мед Гімета» («Хірон»), це вона забезпечує безсмертність минулому, яке «рука історії між труни» волоче, «де сплять усіх віків ілюзії й корони» («Верґілій»); і найкращим клейнодом Елії Ламії здається «автограф двох Горацієвих од» («Елій Ламія»). Тільки краса — зцілюще в цьому світі, тільки вона дає забути «безмір мук і горя» («Навсікая»).

Звідси йде в поезії Мик. Зерова той потужний струмінь літературщини, за який Дм. Загул кинув свого часу обвинувачення, що поезія Мик. Зерова (власне, він говорив про «неокласиків» взагалі, але ми волієморо покищо казати тільки про Мик. Зерова) — це «література на ґрунті літератури», це «література наслідувань, переробок, перекладів, переспівів, не творчість, а підроблення, не стиль, а стилізація» (Д. Загул. «Література чи літературщина?»). Заперечувати книжність поезії Мик. Зерова — було б дивно і безплідно. Мик. Зеров сам підкреслює її назвами не тільки окремих поезій, а й цілих циклів їх: «Мотиви Одіссеї» — «Книжки і автори» — «Образи і віки«, мітологічними й літературними відсиланнями; він охоче вдається до віршів-переказів прочитаних книжок, до стилізацій, де ставить собі завдання поетично-сконденсовано відтворити стиль і світогляд даного твору. Такі є чудові сонети його про романи Теккерея, Діккенса, С. Ляґерлеф, Ж. Верна; такі є його сонети, навіяні «Словом о полку Ігоревім» («Сон Святослава», «Князь Ігор»), «Саломеєю» Вайлда, такі почасти його «портретні» сонети («Турчиновський», «Куліш», «Горленко» та ін.). Незаперечне є те, що стилізація тут іноді так щільно наслідує оригінал, що доходить мало не до перекладу; тільки образи тут такі конденсовані, що це і не переклад, а особливий жанр характеристики засобами оригіналу, де мистецтво є в тому, щоб у малих словах сказати багато.

Правда, добір цих стилізацій, як підкреслює сонет «Книжок дитячих неубутні чари», зумовлений чисто суб'єктивним моментом — спогадами дитячих літ. І у сприйманні подекуди підкреслюється аспект дитинства, світлої лагідности дитячого світу, де коли і є таємниці, то вони — «доречні, добрі», де складні життєві питання легкі, як «гра порошин і сонця золота».

З другого боку не можна сказати, що поезії Мик. Зерова цілком вільні від будь-яких атрибутів сучасности, цілком і до кінця завантажені книжним. Іноді ми серед тяжкого реквізиту старовини почуємо, як «дзвенить розмова і парує чай» («Supertitio»), або схопимо якийнебудь інший деталь сучасности. Але всього цього і кількісно менше, і подавати його поет хоче завжди так узагальнено, що воно, стосуючися до сучасности, може стосуватися й до мало не будь-якої

іншої епохи. Ось приклад такого перетоплення конкретно-сучасного в загальне:

Прославмо ж вечора легку ходу
Над метушнею денною міською,
Зорю розлиту повіддю німою,
Іржу трави і вроду молоду

(«Параду», І)

Ще можна вловити тут враження конкретного виїзду за місто по праці, з якоюсь молодою жінкою, але ж яким флером загальности це все сповите! Конкретні речі зникли, лишилися речі взагалі, ідеї речей.

Книжного в Мик. Зерова так багато, що часом він існуюче прирівнює до штучно зробленого, ніби справді дійсне — це не світ людей і природи, а світ книжок і уявлень. Тоді ми читаємо в нього, що «сяяв церкви вирізний картон» («28 серпня 1914»), що сонця «злітали в неба голубий пляфон» («Finale»), що «повітря з синього і золотого скла» («Праосінь») і т. п. образи.

Словник поезій Мик. Зерова особливо багатий у своїй абстрактній частині. Тут його гнучкість і чіткість доведена, здається, до тієї межі, яка тільки можлива в сучасній українській мові. Раз-у-раз цілі фрази або й катрени побудовані на самій абстрактній лексиці:

Як смерч, краса її промчала між людей;
Жага і пристрасті водили в світі нею
— — — — — — — — — —
А там світають дні прозріння і науки
— — — — — — — — — —
О що буйніша кров і молоді нестями,
Тим глибша лагідність, ясніша глибина,
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.

(«Телемах у Спарті», 2)

Навпаки, конкретна лексика, світ речей далеко менше репрезентована в Мик. Зерова — і цим він різко відрізняється і від французьких парнасців, і від російських акмеїстів, з якими його часто зближають. А коли все таки речі в поезіях Мик. Зерова видаються нам такими пластичними, то це поперше, за законом контрасту — так на тлі щойно наведених абстрактів «Телемаха у Спарті» 2 особливо рельєфно виділяється єдиний речовий образ ніжних рук героїні:

По скарб єгипетський сягнули ніжні руки,
І забуття бальзам долито до вина.

А подруге, цьому сприяє та майстерна система епітетів та інших засобів образности, про яку ми вже говорили. Так з двох можливих іпостасей клясицистичної поезії: обстрактність і загальність — чи речовість і пластичність — поезія Мик. Зерова, не цураючися другої, все ж має крен саме до першої.

Отже, підсумовуючи, не можна заперечувати потужного струменя книжности в поезії Мик. Зерова. І все таки, коли він пише про себе і про поетів такого типу, як він взагалі:

Я знаю; ми — тугі бібліофаги,
І наша мудрість — шафа книжкова.
Ми надто різьбимо скупі слова,
Прихильники мистецтва рівноваги,

коли він, не зважаючи ні на що, все таки відстоює своє право на слово точене, протиставляючи його звукам

Акторських реплік та уданих мук,
Розливних сліз, плиткої гістерії —
(«Самоозначення»)

то не треба йому до кінця вірити. І в його абстрактній, далекій від життя, наскрізь книжній поезії дзвенять болі живої душі, її сльози, як реакція на жахну сучасність. Як не тікає Мик. Зеров від сучасности у світи далекого в просторі або часі, в уявні світи книжок і мрій, — сучасність звучить в його поезії — і, власне, в цьому її сила, це робить з його майстерних віршів живе слово поезії.

Поезія Мик. Зерова живе насамперед своїм конфліктом із сучасністю. І тому вона цю сучасність відбиває, хоч по-своєму, взагальнено, не так в окремих атрибутах, як у синтетичному образі. Але вся поезія Мик. Зерова, взята як цілість, дає по-своєму завершену характеристику цілком конкретного існування якщо не всієї країни, то її інтеліґенції у двадцяті роки. Поет ненавидить ці «безстильні роки» з їх «будівельним трафаретом» («Будівникові»), свої «підлі і скупі часи», коли панують варвари-розпинателі («Навколо нас кати і кустодії, синедріон, і кесар, і претор» — «Чистий Четвер»). Він почуває себе в «убогому, дикому краю», де «варвари довкола», де в усе святе «вривається сармат і все руйнує вкрай» («Овідій»), серед «орд скитів-дикунів» («Під кровом»). Вони лютують, ці дикуни-варвари, які «сире і свіже рвуть; не має впину їх несамовита лють, не відають святих гостинности законів» («Лестригони»), при чому діють вони з усією дріб'язковістю й ницістю пігмеїв:

Не так бо люті тигри і леви,
Як дріб'язкові, мстиві ліліпути!
Щоб кожен волос брати як струну,
В'язать до паколів, плести страшну
Інтриґу... лагідно і як зухвало!
(«Гулівер»)

«Все в крові» в цьому жорстокому й розпутному сплетінні («Саломея»), а навколо панує «тупість і муруга лінь» («Куліш»), забуваються славні історичні традиції («Ліниво славу давню зневажає» — «Іванів гай»), а до голосу приходять тільки пустодзвони й «ротаті ворони». То ж не диво, що

— — чорний сум, безмовний жаль наліг
На берег наш, на скитські перелоги
(«Клясики»)

що дні течуть

смутні, у ненастанних сльотах,
Без ранків соняшних, без героїчних дій,
(«В п'яти немудрих дів»)

що

«тиша мертва, і нема мети»
(«Чернишевський у Вілюйську»).

Не менш нищівно схарактеризовано й спеціяльно літературне оточення тих днів, в якому

Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися, поети і піїтки.
Ловили темний крок літературних мод,
Сплітали для владик вінки нікчемних од — —
(«Арістарх»)

Це вже не просто «відгуки» на сучасність, як пише Св. Гординський у передмові до «Камени», — це її глибока й глибоко відчута характеристика, це її палке заперечення. Хай ні разу не згадано тут суто сучасних імен або понять, хай панує те, що Гординський назвав «алюзійним методом», але в сонеті «Чистий Четвер» сам поет дав нам ключ до розшифрування своїх поезій як двоплянових: вони не тільки історичні, не тільки книжні, а й сучасні, суб'єктивні, злободенні. І не в усякого поета тих часів, що називав усі речі в лоб, характеристика тогочасної дійсности така виразна й мистецьки завершена, як у Мик. Зерова.

От цієї двоплянowости поезії Мик. Зерова, її лірично-суб'єктивної підоснови (яку добре відчула офіційна критика!) наші критики досі не хотіли помічати. Особливо віртуозно умудрився це зробити В. Чапленко. У згадуваній статті він пише: «Узагалі специфічно Зерівське у цій тематиці те, що вона пов'язана в переважній більшості з його великою філологічною ерудицією та начитаністю». І на потвердження цього В. Чапленко пише: «Ось як він сам визначає природу своєї тематики в одному із своїх листів до мене: «Слави добувати своїми сонетами не збираюсь, а свій обов'язок бути сторінками з інтимного щоденника, рефлексами читання і думок щоденних — вони виконають, отже, для домашнього вжитку годяться. Можливо, писатиму колись мемуари, от і готова канва — хронологічні дати і записи головних вражень». (Підкреслення мої. — Ю. Ш.). Клясичний приклад, як усталені думки можуть засліпити критика. Таж Мик. Зеров (поза між іншим кинутою згадкою про «рефлекси читання») розцінює свої сонети як інтимний щоденник! А критик убачає в цьому доказ їх філологічного характеру!

Аналогічну помилку робить, хоч і не так грубо, С. Гординський, коли порівнює Мик. Зерова з Андре Шеньє. Ні, Мик. Зеров у своїй поезії далеко суб'єктивніший і ближчий до своєї сучасности, далеко більше роздертий нею, ніж А. Шеньє своєю. Не зважаючи на всі епічні оболонки, поезія Мик. Зерова не перестає бути ліричною, глибоко особистою. А в деяких віршах — таких, як «Poor Yorick», «Ворожіння», «В травні», «То був щасливий, десятьлітній сон» інтимно-особиста основа лірики Мик. Зерова виступає назверх без усяких спроб раціоналістично взагальнити свої переживання й настрої або одягти їх у строкате вбрання минулих епох чи давніших літературних творів.

Коли говорити спеціяльно про лірику Мик. Зерова, видобуваючи ліричний початок з-під усіх тих важких часом задрапувань, якими здебільшого прикриває його Мик. Зеров, то доводиться сконстатувати, що вона, його лірика, настроєво різноманітна й мінлива, як і можна, власне, сподіватися від лірики. Проте, головні її тони спіймати не важко. Основний настрій — відчуття самотности в тому дикунському оточенні сучасників, яке так ненавидів метр п'ятірного ґрона, яке так йому дошкуляло. Він звик бути сам і поривати «у хатню тишу і самотню думу» («Poor Yorick»), але йому тяжко відчувати, що вже стільки «літ один німує він у нетрях захололих» («Чернишевський у Вілюйську»), і він з болем і страхом бачить себе «старого, кволого, забутого всіма» («Овідій»). Він знудився щоденним сірим побутом, потребою «всякдень стрівати на річнім кругу» все те саме («Все те — тріюмф заведеного ладу»), а чужа радість у ньому

хіба «лиш нудьгу всередині сколише» («Ворожіння»). Його втомило це життя, що «глушить веселковий тон думок, жадань і щирого завзяття» («Космос»), йому «уже немає свята» («Ворожіння»), і він знає, що марно намагається «людський вік продовжити нужденний» і «доступитись загадок буття» («Гільгамеш»).

Звідси йде в нього відчуття того, що молодість зникла й прийшла старість, хоч фактично він старим, звичайно, не був. Він твердить, що його «пригодницький минувся вік» і вже його «чуття не здіймуться в припливі» («Poor Yorick»), йому ввижається перша сивина, і він прирікає себе віднині тільки

Вбирати зблідлих обріїв принаду
І тішитись на радощі чужі
(«Все те — тріюмф заведеного ладу»),

— бо йому приємна, хоч і смішна марна надія і віра юности («Під Новий Рік»), і він не може їй не заздрити, коли

Тягар робочих літ наліг... на плечі.

І тут, перед лицем невблаганної старости, виринає в нього питання, де його доробок, «де плід твоїх трудів і творчости твоєї?» («Тягар робочих літ»). І що здобуток не відповідає ні мріям, ні суб'єктивним можливостям, то постають загальні мотиви марности життя. Воно таке коротке («шістдесят земних коротких літ»!), люди ждуть у ньому «дизних див, героїв сутозлотих», а в кінці дістають болячо-безнадійні наслідки:

Твій посох поламавсь, і світоч твій погас.
(«В п'яти немудрих дів»)

Своїх вершин песимізм і розчарованість життям доходять у сонеті «Anno DMC»(?), де, взявши тему ілюзорних «потьомкінських палаців», поет кидає натяки й на ілюзорність усього світу взагалі. Все позірне, все марне, нічого справді нема — ось ніби висновки поета. Подібною релятивністю — вже в оцінці людей — пройняті й два сонети Мик. Зерова під спільною назвою «Брама Заборовського». І хіба не типово, що є в Мик. Зерова поезії про страсний четвер і страсну п'ятницю, але нема про Великдень, про воскресіння!

Око поетове звертається тоді до минулого й до майбутнього. Але «людська споминка така слаба» («Горленко»), «давно в минулім дні... слави» («Київ з лівого берега»), і «в музей замкнули ми старовину» («Розмова»). А скептична думка вже підказує ще сумнішу можливість: а може минулого й не було?

А може й те, що ввесь той вік несвітський
Є тільки виплід молодого сну,
Що й досі снить романтик Яворницький?
(«Розмова»)

А на згадку про майбутнє з'являються самі лихі передчуття, самі зловісні передбачення. «Понура пустка, тіснота гірка» («28 серпня 1914»), — ось що ввижається там поетові. Те, що можна було б назвати комплексом Кассандри, надзвичайно розвинене в поезії Мик. Зерова. І у хвилини супокою він усе згадує: «усьому настане край» («Superstitio»). Він боїться

— — чуттям пустити буйну рощ,
Коли їм кригою грозиться дощ.
(«Параду», 2)

Ці мотиви приречености, передчуття загибелі дзвенять і в його

історичних поезіях «Сон Святослава» і «Святослав на порогах», і в тій поезії, де історична тема поєднана з особистою — «Чистий Четвер».

І що ж тоді лишається людині? — «Споруджати міст», що однаково буде розбитий життям («Космос»)? Тікати від жахної, отруйної Саломеї сучасности до чистої мрії — Навсікаї («Саломея»)? Чи — що приблизно те саме — тікати від Лисої гори сучасної буденщини до «верховин і шпилів Парнасу» — до далекої від життя поезії («Оглавський сад»)? Але хоч так, хоч так, — а тікати, тікати, тікати. Так хотілося поетові; але втекти від тієї дійсности він не міг. Він мусив брати участь у житті, мусив діяти. Цей конфлікт відтворив Мик. Зеров у своєму «Тезеєві». Не мужність і не подвиги, не підступність підхопив він у героєві міту. Він побачив у міті про нього основною темою — розбіжність мрії і життя. Тезей мріє про «серце Афродіти» — і тільки про нього, але воно недосяжне; тим то він не йде «на подвиг ратний», а в е з е н а н ь о г о «всю душу і всю кров свою» (який трагічний образ внутрішнього невільництва!), та ще й під по-новому осмислюваним «вітрилом чорним»; тим то дні його «до кінця повиті горем», а сам він «перед велінням бога безпорадний»!

Такий основний комплекс настроїв лірики Мик. Зерова, але хибно було б усе звести тільки до нього. Ні, лірика Мик. Зерова міняється як на настрій, і тому є в ній і зовсім інші тони й мотиви. То майже заклик жити хвилиною, який, правда, зразу ж буде відкинений («Параду», 1); то засуд своєї готовости «жить на готовизні» і гімн колективу, що скоряє одинців, «путами нас повертаючи отчизні» («Лотофаги»). А надто часто — всупереч усьому попередньому — виникають перед внутрішнім зором поета видива нового й величного майбутнього, коли м и будемо вже

не прадідне село,
Ми — днів майбутніх величаве місто.

(«Б у д і в н и к о в і»)

І тоді поет гордовито певний, що Київ ще житиме новим і високим життям, бо

Живе життя і силу ще таїть
Оця гора зелена і дрімлива,
Ця золотом цвяхована блакить.

(«Київ з лівого берега»)

І хто знає, може в саме сполучення кольорів — золота й блакиті — уклав поет алюзію на національне відродження України — тим більше, що ці ж кольори він підкреслює і в іншій символічній візії майбутнього:

— — світла бистрі скалки
Заграють с и н і м усміхом ставка
На ж о в т і м дні западистої балки.

(«28 серпня 1914»)

І нарешті виразною нотою чути мотив невідступности від своїх принципів, нерозкаяности, мотив Шевченкового «караюсь, мучусь, але не каюсь».

Багатству й мінливості настроїв у поезії Мик. Зерова відповідає і його вміння давати імпресіоністично-настроєвий малюнок. Ми вже відзначали це з приводу його «Близнят». А візьміть його «Праосінь», де імпресіоністичну настроєвість так майстерно сполучено з пластичністю, що справді можна погодитися з С. Гординським, що це один з «вершкових осягів сучасної української поезії».

Уже ця побіжна аналіза ліричного в поезії Мик. Зерова показує, що не можна пристати на його самоозначення як бібліофага й тільки, не можна приєднатися до його твердження:

Чутливість наша вбога і черства
І не вгамує молодої спраги —

(«Самоозначення»)

хібащо в тому розумінні, що поезія Мик. Зерова справді не знає могутніх пристрастей. Але почуття, і звичайно щирі й глибокі, живуть у ній, хоч автор і старається затушкувати їх врівноважено-холодною формою, важкими покладами книжних асоціяцій, тим тягарем пам'яті, на який часами він і сам скаржиться:

— — такий на пам'яті тягар
Речей, обставин, люду і примар
Ліг і лежить нестерпною вагою.

(«Параду», 2)

Оцей тягар примушував його абстрагувати свої переживання від своєї особистости, шукати для них прототипів в історії й літературі, застосовувати своєрідну методу, суть якої полягала у віддаленні, взагальненні, уепічненні своїх переживань. Ми вже маємо чимало свідчень такого підходу. Сам Мик. Зеров розшифрував своє «В степу» — туга степового жителя за гелленськими колоніями — як вияв своєї туги за Києвом під час учителювання в Баришівці; О. Бургардт розкриває біографічно-настроєву особисту основу поезій «Арістарх» — про Б. Якубського, в якого вперше сходилися «неоклясики», і «Саломея», що зродилася з вистави Вайлдової п'єси тієї ж назви в Києві; але особливо чітко ця метода виступає в поезії «Під кровом», де мало не кожне слово — зашифрований натяк на обставини поетового перебування в Баришівці. Сама Баришівка тут перетворилася на Лукрозу (бо бариш — лат. lucrum), Київ на Баалбек, поет з товаришами — на захожих ольбійських різьбярів, а баришівські чинбарі — на шкурну громаду скитів-дикунів. Саме спираючися на таку методу, ми перед цим наважилися трактувати як почасти особисто-ліричні навіть такі, здавалося б, чисто епічні твори, як «Сон Святослава» або «Чернишевський у Вілюйську». Методу цю зрештою найкраще розкрито самим Мик. Зеровим у сонеті «Чистий Четвер»:

І темний круг евангельських історій
Звучить як низка темних алегорій
Про наші підлі і скупі часи.

Такими тонкими алегоріями звучить і вся поезія Мик. Зерова. в них зашифрована і характеристика сучасности і глибоко інтимний щоденник поетових переживань.

Чому ж така стриманість, таке обмеження ліричного струменя, таке замилування в холодній формі? На це могло і мусило скластися багато причин: і неможливість прямо висловитися про ті «підлі і скупі часи», і глибокий нахил до узагальнення, властивий взагалі людині високої інтелектуальної культури, і тягар пам'яті, і ідеал культуртреґера, що робить свою справу всупереч усьому оточенню, ідеал, який Мик. Зеров оспівав у сонеті «Куліш» і в поезії «Арістарх» і якому він служив усією своєю діяльністю поета, перекладача і вченого:

— — мудрий Арістарх, філолог і естет
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій

— все це спричинилося до того шукання клясично-досконалого, завершеного в собі, що характеризує поезію Мик. Зерова.

Але вирішальним нам здається інше. Тверда форма клясицизму, узагальненість, понадчасовість — це було для поета рятунком від того почуття розчарованости, самотности, ілюзорности світу, нікчемности людини, невір'я, яке було реакцією його вразливої душі на брутальні й брудні доторки тогочасної дійсности. Мик. Зеров не був неоклясиком у завершеному значенні, він шукав клясики, він томився за нею, він лише подеколи осягав клясичної гармонійности не тільки слова й форми, а й світосприймання. А частіше симетрія форми тільки тамувала й маскувала зойк його болюче роздратовуваної душі. І тоді поет сам розумів, що досягти тепер клясичної гармонійности для глибокої живої людини, що не може не реаґувати на свою сучасність, — річ неможлива. І, мабуть, в одну з таких хвилин він визнав сам, звертаючися до клясиків:

— — ваше слово, смак, калагатія
Для нас лиш порив, недосяжна мрія
Та гострої розпуки гострий біль.

(«Клясики»)

Неоклясик у прагненнях і далеко не неоклясик у здійсненому — таким був Мик. Зеров. А критика повірила в те, що його поезія — поезія холодного інтелекту, поезія, позбавлена живих почуттів, ліричного темпераменту, і так дійшла кінець-кінцем навіть до висновку, ніби «заслужений діяч нашої літератури (і культури взагалі), найвидатніший критик останньої доби та історик літератури, прекрасний перекладач античних поетів, провідник київської школи неоклясиків, першорядний бесідник і непересічний характер, Микола Зеров — поетом — в істотнім значенні цього поняття — ніколи не був» (Є. Маланюк, «Поезія глибини й рівноваги», — «Краківські Вісті», 31. 5. 1944), повторивши цим, може у трохи гострішій формі ту характеристику, яку дав собі (у третій особі) сам Мик. Зеров: «Відносно свого поетичного хисту Зеров тримається дуже поміркованої думки... Він і сам признає за собою відсутність ліричної безпосередности» («Наші літературознавці і полемісти» — «Червоний Шлях», ч. 4, 1926, стор. 172).

Фальшиві, помилкові твердження! В Мик. Зерові жила справжня поетичність. Але вона виявлялася під клясицистичною оболонкою і великою мірою всупереч їй. Якщо треба на парадокс відповісти парадоксом, то ми сказали б: Мик. Зеров був справжнім поетом, поскільки він не був неоклясиком; а в міру наближення до реалізації неоклясичних ідеалів він справді втрачав ту безпосередність, без мінімуму якої нема і не може бути поезії.

І ту ж таки помилку критики повторили й епігони Мик. Зерова. Вони пройшли повз ту ліричну підоснову, що є в поезії Мик. Зерова, і стали культивувати виключно неориґінальну по суті, хоч і блискучу своєю майстерністю неоклясичну оболонку його поезії, блискучу своєю завершеністю, але здебільшого холодну й мертву. Повторилася та історія, що й з епігонами Шевченка, які теж не помітили живого духу його поезії, а стали наслідувати зовнішні елементи коломийкової форми, яка саме часто була в Шевченка не своя. А втім це, здається, доля всіх епігонів!

Проте, на виправдання (якщо це виправдання!) спеціяльно епігонів Мик. Зерова слід сказати одне, і це буде і підсумком нашої

статті: нам здається не випадковим поєднання песимістичних настроїв, настроїв самотности, розчарованости й часто навіть розгублености саме з клясицистичною мертвою формою. Мик. Зеров не появив у поезії того темпераменту борця, тієї життєздатности, яких було бастільки, наприклад, у Мик. Хвильового. Це не випадковість, що багато ідей Мик. Зерова (орієнтація на Европу, похід до джерел тощо) стали здобутком мас саме як ідеї Хвильового, а не Мик. Зерова. Мик. Зеров був поетом для поетів. Він не міг знайти живого в навколишній дійсності поза вузьким колом однодумців, а були ж в Україні живі сили — і їх бачив Хвильовий і ті, що з ним. Елементи мертвости були в Мик. Зерова органічні.

Вони були — ми бачили це — в поетичному світосприйманні Мик. Зерова. Були вони і в формі його поезії. Існує у природі і в мистецтві межа доцільного наснаження. При певному перебільшенні насичености розчинена речовина перестає бути розчиненою і кристалізується; тварини певного ґатунку, якщо їх народилося забагато — вимирають; змасування війська на фронті корисне до певної межі, після якої дальше масування приносить тільки непотрібне винищення й шкоду. Поезії Мик. Зерова занадто відточені, занадто продумані, занадто гармонійні; кожне слово, синтаксичний хід, метричний хід такі повнозначні, такі обтяжені змістом, що треба сприймати, здається, не так цілість, як кожну частину зокрема. Надмірна продуманість цілого приводить подеколи до протилежного наслідку — цілість розпорошується, не сприймається. В цьому (а не в ремініс:енціях з історії, мітології й літератури) основна трудність поезій Мик. Зерова, основна причина того, що він є передусім поет для поетів — більше, ніж поет для читачів.

От із цих причин школа Мик. Зерова не може бути провідним, передовим напрямом у нашій поезії, не зважаючи на всю обдарованість метра цієї школи, не зважаючи на всі його величезні заслуги перед нашою культурою й літературою. От із цих причин, можливо, «ґроно п'ятірне» так і не стало єдиною монолітною, консолідованою літературною школою, лишившися тільки гуртком приятелів, з'єднаних видатною індивідуальністю свого метра.

The article by Yuriy Sherekh on the poetic work of the Ukrainian poet and critic Mykola Zerov, gives a new conception of Neo-Classicism in contemporanous Ukrainian literature. Recognizing the positive part held by Neo-Classicism in the development of poetry in the period of the Ukrainian cultural Renaissance of the present century, the author warns against the epigony of Neo-Classicism as against a phenomenon impeding the natural development of the Ukrainian poetry in its clearly outlined course.

L'article de Youriy Cherekh sur l'ouvre poétique du poète et criticien ukraïnien Mykola Zerov envisage le problème du néoclassicisme dans la poésie ukraïnienne moderne d'un nouveau point de vue. Tout en rendant la justice au néoclassicisme dans le role qu'il joua dans le développement de l'art poétique au temps de la renaissance culturelle ukraïnienne en 1920—30, l'auteur s'oppose à un épigonisme du néoclassicisme comme à un phenomène qui retarde le développement naturel de la poésie ukraïnienne dans la direction qui lui est propre.

ІВАН
К–ИЙ

Поет замкненого серця

Поет і археолог, син О. Кандиби (Олеся) народився 7. липня 1908 р. в Житомирі, помер 9. або 13. червня 1944 р. в німецькій в'язниці в Саксенгавзені біля Берліну. Літературна спадщина, — друковані збірки віршів: «Рінь», Львів 1935, стор. 43; «Вежі», Прага 1940, стор. 45; «Підзамчя», посмертна збірка, 1946.

Коли вийшла маленька, невдало оформлена збірка одного з поетів т. зв. «квадриґи Вісника» О. Ольжича «Рінь», її стрінули стримано. Рінь? — незрозуміло вишукана видавалася всім спочатку ця дуже вдала назва. Рінь — ті камінці, що вкривають річища перешумілих вод, те, що говорить про великі геологічні процеси, про «силу вод рвучку і різькість вітру, що над ними віяв».

Збірка ця говорить про ще величніші біологічні процеси, що лишають по собі рінь костей і що завершаться тріюмфом людини. Збірка про шумливе людське зростання, про стихійні катастрофи, про смерть піонерів нового життя і про їх перемоги.

Ми жали хліб. Ми вигадали млин.
Ми знали мідь. Ми завжди воювали.

Це вони — наші предки, що в них:

У правиці бадьорий кремінь,
У долоні медові смокви.
Чи не ласка на чолі в мене,
Чи не щастям іскриться око?

За це щастя треба платити, як заплатив життям купець-піонер:

Золота-золота борода
Підпливає рожевою кров'ю.
Двадцять літ — незабутні літа! —
Жив він сам небезпечною грою.

Затихнуть чутки по купцеві, але його стежками підуть інші відважні, й над рінню їх тіл здійметься поступ, що його передумова «в дужих карбах людське неспокійне і жадібне серце», що пхає у незнані світи, у мандри й змагання:

— — Що день, що ніч, то менша віддаль.
Легкий похід без воротя!
Наш бог — маленький чорний ідол
В наметі нашого вождя.
— — — — — — — — — — — —

І над річки вогню і крови,
Над власне горло — дорогі
Нам очі тужно-ебенові
І руки юні і тугі.

Не лише в шумливім поході людини радість існування, — вона особливо розкривається в найінтимніших процесах природи, як і в задоволенні творця — у тиші праці поета й ученого:

День — прямокутник матового скла,
Велика грудка кинутого снігу.
На ясність дум. На маєстат чола,
На стіл просторий і розкриту книгу.

Ольжич бо й поет «прекрасної невимовности». Це для нього

Вранці сонце й небо чисте,
І пташині радісні хори,

коли так хочеться

Покривати твою книгу
Позолотою і блакиттю,

коли все єство впиває кожний порух краси у всіх її проявах:

— — проминуть роки,
А ти ховатимеш, немов коштовність,
Води бурштин і одягу кратки,
Однаково прекрасну невимовність.

Але до абсолютної прекрасної невимовности шлях далекий. Неспокійне і жадібне серце накреслило людині шлях туди через усі випробовування здійсненого Апокаліпсиса. «Прозору радість творчого спокою» вже скоро розітне «екстаза атентату»:

Та вийдеш ти з затишного покою,
І десь на розі, десь, де ми берем
До рук газету, в поспісі зім'яту,
Тебе розітне лозами сурем
Невблагана екстаза атентату.

У «Ріні» й те, що бачили виразними візіями давно, раніше багатьох віщі зіниці поета. Один з його віршів так і зветься «Візія»:

Вітри од краю до краю
Од рана до рана дмуть.
Дерева, дахи зривають,
Пісок і тріски несуть.

На подвір'ях клунки, попони.
І не в безвісті шлях цей? —
Широкогрудих коней
Із стайні ведуть бігцем.

На ґанку ще раз мати,
А ти вже доп'яв стремен.
Хлопчак, що його не взято,
Ховається під брезент.

І рветься, рветься фіртка
Квітника із слідами чобіт.
Обози — обози тільки
На захід ідуть, на схід.

Майбутні життьові самуми поет сприймає без ляку — як хміль, як повідь життя:

Забиті. Числить? Ледве.
З-під мурів — повів життя.
Життя, що таке щедре,
Багате таке життя.

Друга Ольжичева збірка «Вежі» — органічне завершення «Ріні». Там, у «Ріні», про минуле, про шляхи визволення людського духу з приземности тіла; про визволення, що осягається підсвідомим перекресленням пут нормального життя або свідомою творчістю. Там про те, що було і що мало статися.

«Вежі» ж про те, що вже прийшло, що стало наявно, що поділіли всіх на звершених та слабких. Тут людина поза межами призвичаєнь буденщини, якій лише ненависть і погорда:

О, будьте ви прокляті кодлом усім
І ваші діла і річниці!

У розміряному житті духової провінції все більше нуртує вітер з верхів, звідки падає «вперше пекучий задушений гнів на рабсько-плескатий порядок».

І бачили очі дитячі твої,
Широкі і схожі на рану,
Як люди, що знали визвольні бої,
Улесливо кланялись пану.

І слухали уші, коли вчителі
Учили, нечесно-лукаві,
Лучити гонори своєї землі
І службу ворожій державі.

Пуповиння, що тримає в приземності, міцне. Треба рвати живе, треба зненавидіти, як і за Євангелією лише одному панові можна служити, а іншого зненавидіти. Бо гнів — також шлях у стратосферу духу:

Прокляття моїй плоті,
Що слабша за мій дух!

«Вежі» про здійснення передчувань «Ріні». Шпилі здобуто. Якою ціною? Байдуже, — лише «нікчемні і кволі заквилять про зламаний квіт». Люди, що відцуралися себе, родин і призвичаєнь, що кидають собою, як петардою, ці люди вже живуть в іншій площині буття. Це титани, що обернули «серця у сурму» і перед якими впали всі мури земного.

Боротьба за народ для Ольжича це насамперед духове переродження. Для визволеного духу байдуже, чи буде жити ще його тілесний одяг, чи кинути це тіло в слушний час, як барикаду, на шляху ворога.

Розкрийте зіниці, розкрийте серця,
Черпайте криштальне повітря.
Одвіку земля не зазнала бо ця
Такого безкрайого вітру.

Або:

І так тебе хмель наливає ущерть
І так опановує тіло,
Що входить твоя упокорена смерть,
Як служка, бентежно-несміло.

Шпилі здобуто. Надземне повітря п'янить тих, що ввійшли в іншу площину буття, де по-есхатологічному

— — мертві встають і шукають хреста,
Їх очі розчахнуто-тьмяні.
Встають, наче поросль, струнка і густа —
Страшне покоління титанів.

Творчий шлях Ольжича перервано. Але з натяків двох збірок, що йдуть зростанням, відчувається, що ненаписані збірки були б про світ панування завершених. Про світ гармонії, свободи й творчости.

*

Сувора стриманість глибокого інтелекту, ще суворіша стриманість великого таланту — склалися на те, що творчість Ольжича не була нами належно оцінена, а події, що надійшли пізніше, перешкодили запізнатися з нею чужим. Ольжич зразково ощадний у мистецькому вислові — він зчавлює свій ліризм, виминає ефектних висловів, образів, рим та ритмів і саме цим осягає дійсного мистецького ефекту, що його дає глибока культура й дисципліна автора. Лише при заглибленні в його поезію здивованому цінителеві відкривається прихована влучність поетичних образів, згармонізований зо змістом ритм і тонкі модерні дисонанси в римуванні.

Зовнішньої версифікаційної чистоти дотримано всюди, хоч розбурхані хвилі ліризму все намагаються розірвати скромні рамки Ольжичевих поезій. Але поет сильний — його греблі витримують, навіть в його екстатичних викриках, у поводі стихії героїчного.

Ольжич осягає найвищого мистецького рівня безперечною щирістю, — первнем, що його зформулювати не вдасться, але що вирішально відмежовує віршописця від поета. «Й зерна неправди за собою» немає в Ольжича, як не було його й у Шевченка. Зокрема його «Вежі» говорять про конкретні випадки й людей. Про самого автора. Це ж він, багатонадійний учений і талановитий поет, викинув з свого особистого життя всі принади:

Чекає спокуса тебе не одна,
І повні зрадливої знади
Прозорі озера науки, вина
Поезії пінні каскади.

Та де ти п'янкіший знайдеш водограй
І плеса синіші холодні,
Як ставити ногу не збало на край
Блакитної чаші безодні!

Блакить безодні прийняла шляхетний дух поета. З нездвигненого ще йому пам'ятника сяє його епітафічне:

Шкодуємо тільки, що вмерти
Удруге не зможемо ми!

An article by Ivan K-y on the poetic inheritance of the young Ukrainian poet Olzhych who perished in a German jail in 1944.

L'article de Ivan K-y sur l'ouvrage du jeune poète ukraïnien Olgitch qui est mort dans la prison allemande en 1944.

Зображення: Ольжич (перший ліворуч) з найближчими друзями. Фото 1932, публікується з ласкавого дозволу дружини покійного.

ОГЛЯД

Втрачене покоління заявляє вірую

Природна річ, у фіналі цієї небувалої війни думку всіх нас скеровувалося на можливості відроджень, тому цілеспрямованою є наша цікавість до відродження літературного. Ми добре пам'ятаємо, як розчахнутою свідомістю, як ірраціональною волею, як настроями сумнівів та розмислів творено багате письменство експресіонізму у виході першої війни. Німеччина вклала тоді у світову літературу, в добі звороту, разючий скарб, спосний творчими нервами німців і не-німців.

Єсть багато темного у взаємодії творчих процесів одиниць та порухів суспільного життя народів, націй. Матеріялістична думка, ладна пояснювати духове напруження безпосередньою залежністю від економічних умовин, не спроможна зрозуміти, лиш описує таке феноменальне явище, як німецьке загальнокультурне відродження під князьками та під Наполеоновими намісниками. Отже — творчість Канта, творчість Ґете, творчість Ґрімів, творчість Шлеґелів, Гофмана, Бетговена. А хто б узявся пояснити, чому в добі вилиску, в добі політичного дозрівання під Бісмарком німецький дух родив літературу ницу й міщанську, що безвиглядно животіла до перших протестів натуралізму, імпресіонізму, символізму!

Перша світова війна вирвала назовні найвищий, можливо — прикінцевий здобуток до людської межі роз'ятреного німецького мозку. Разом з тим вона вирвала в німців визнання, оформлення, залізно-песимістичну філософію шпенґлеріянства. Разом з тим вона породила нове літературне покоління, головно в Америці, покоління з приліпленим до нього однією письменницею епітетом: утрачене.

У вигасі другої війни зори зацікавлених, отже, і на цьому, й на тому боці океану. Що буде з духовою Німеччиною? Що буде з духовою Америкою? Жасно, але факт: під нацистичним орлом зяяла порожнява.

І натомість Америка, від якої (було багато підстав) сподівалося певного роду повтору німецької повоєнної кривої, багато в чому усвідомної, багато в чому позитивної, воєнна й повоєнна Америка справді сказала свій позитивний ідеал, але сказала несподіваним словом і в несподіваному напрямі.

Нам трудно розібратися до дна в причинах. Тепер можемо обмежитися лише на ствердженні факту: різношерста Америка другої війни виходить у світ з одноцілим літературним ідеалом Маємо перед собою наочну криву розвитку. Маємо, зокрема, підсумовну статтю Дж. Доналда Едемса («Книга завтрішнього дня»), надруковану в місячнику «Тсморов» та спеціяльно перекладену для німців в огляді сучасного американського життя.

Нам особливо корисно зіставити концепцію американських двадцятих-сорокових років з нашою власною. Якщо для нас наш ренесанс двадцятих років є конструктивний, позитивний, безсумнівний, і не менш безсумнівною є розгубленість сорокових років як наслідок кризи у проваллі років тридцятих, то для Америки

цей самий відтинок часу становить добу багатого на збочення, болісного, але безумовного виходу з тупого кута.

Старт американських двадцятих років означав абсолютну неґацію. Автор перелічує ряд імен, що започаткували тоді свою творчість: Сінклер Льюїс, Джеймс Бренч Кейбелл, Едґар Лі Мастерз, Ернест Гемінґвей, Аптон Сінклер, Теодор Драйзер, Джон Дос Пассос, Вільям Фокнер, Шервуд Андерсон. Вітальній силі цих письменників бракувало «справжньої любови до життя», і «вони відмовлялися бачити добро, що є перемішане зо злом».

Автор звертає увагу на разюче зіставлення, зроблене Дувром Вілсоном у книзі «Істотний Шекспір» при порівнянні пізніх комедій великого драматора з «Контрапунктом» Олдоса Гакслі, що «зображує англійські звичаї й настрої ранніх двадцятих років». Дувр Вілсон пише:

«Ненависть до сантиментальности й романтики; люте прагнення розірвати всі покрови та показати дійсність в її голизні й осоружності; саморозшматування, втома, роздвоєння, цинізм та огида нашої модерної «літератури заперечення» — все це вже мав Шекспір близько року 1603». «Це було падіння янгола, ніби Люцифера, — пише Вілсон про катастрофу Ессекса. — І його занепад стряс душі людей та сповнив їх жахом і приголомшив, як при видовищі величезної катастрофи у світовому просторі».

Ми від себе ще можемо нагадати, з якою гіркою пихою виставив Гемінґвей моттом до «Смерти пополудні» слова про належність свою до втраченого покоління.

Та ось Едемс називає перші книги нової віри. Це — «Ключі до царства» англійця д-ра Кроніна, «Пісня Бернадетти» австрійця Франца Верфеля, «Христові ризи» американця Ллойда Дуґласа. Невдовзі по появі цих книг притяг до себе загальну увагу «Апостол» Шолема Аша. Дуже цікавим є так само шлях В. Сомерсет Моґема, англійського романіста, що живе в Америці, найновішу книгу якого позначено шуканням позарозумового.

Релігійні настрої нової доби, проте, дедалі цілком виразно конкретизуються. Позасвідоме прагнення віри дістає спрямоване речовисте втілення. Так в останній книзі Гемінґвея «Кому дзвонять дзвони» воно означає активну боротьбу за кращий світ.

Назва книги Гемінґвея виникла з рядків англійського поета Джона Донна (1624):

«Нема людини, що була б острівцем, сама в собі; кожний — частина материка, кусник великої землі; дайте морю відірвати скибу, і вся Европа стане біднішa, ніби втрачено узбережну смугу або замок, що належить твоєму другові чи тобі самому; смерть кожного поменшує мене, бо я весь увібраний людством; і тому ніколи не посилайте довідатися, кому дзвонять дзвони; вони бо дзвонять тобі».

Це біль, шалений біль за кожну неповторну частку, темною силою ґвалтовно відривану від цілого. Але темній силі не коряться. З нею борються, і для того, щоб не могла зазіхати на життя одиниці, її, темну силу, знищують. Співець маленької людини, так по-своєму близький до російського Чехова, стає співцем людини виростання. Гемінґвей переступив безодню від свого героя з «Прощай, зброє» до свого нового героя з «Кому дзвонять дзвони», який, лежачи над узбіччям висадженого в повітря мосту та очікуючи смерти, висловлює свій символ віри: «Цілий рік боровся я тепер за свої пе-

Друга Ольжичева збірка «Вежі» — органічне завершення «Ріні». Там, у «Ріні», про минуле, про шляхи визволення людського духу з приземности тіла; про визволення, що осягається підсвідомим перекресленням пут нормального життя або свідомою творчістю. Там про те, що було і що мало статися.

«Вежі» ж про те, що вже прийшло, що стало наявно, що поділіли всіх на звершених та слабких. Тут людина поза межами призвичаєнь буденщини, якій лише ненависть і погорда:

О, будьте ви прокляті кодлом усім
І ваші діла і річниці!

У розміряному житті духової провінції все більше нуртує вітер з верхів, звідки падає «вперше пекучий задушений гнів на рабсько-плескатий порядок».

І бачили очі дитячі твої,
Широкі і схожі на рану,
Як люди, що знали визвольні бої,
Улесливо кланялись пану.

І слухали уші, коли вчителі
Учили, нечесно-лукаві,
Лучити гонори своєї землі
І службу ворожій державі.

Пуповиння, що тримає в приземності, міцне. Треба рвати живе, треба зненавидіти, як і за Євангелією лише одному панові можна служити, а іншого зненавидіти. Бо гнів — також шлях у стратосферу духу:

Прокляття моїй плоті,
Що слабша за мій дух!

«Вежі» про здійснення передчувань «Ріні». Шпилі здобуто. Якою ціною? Байдуже, — лише «нікчемні і кволі заквилять про зламаний квіт». Люди, що відцуралися себе, родин і призвичаєнь, що кидають собою, як петардою, ці люди вже живуть в іншій площині буття. Це титани, що обернули «серця у сурму» і перед якими впали всі мури земного.

Боротьба за народ для Ольжича це насамперед духове переродження. Для визволеного духу байдуже, чи буде жити ще його тілесний одяг, чи кинути це тіло в слушний час, як барикаду, на шляху ворога.

Розкрийте зіниці, розкрийте серця,
Черпайте криштальне повітря.
Одвіку земля не зазнала бо ця
Такого безкрайого вітру.

Або:

І так тебе хмель наливає ущерть
І так опановує тіло,
Що входить твоя упокорена смерть,
Як служка, бентежно-несміло.

Шпилі здобуто. Надземне повітря п'янить тих, що ввійшли в іншу площину буття, де по-есхатологічному

— — мертві встають і шукають хреста,
Їх очі розчахнуто-тьмяні.
Встають, наче поросль, струнка і густа —
Страшне покоління титанів.

Творчий шлях Ольжича перервано. Але з натяків двох збірок, що йдуть зростанням, відчувається, що ненаписані збірки були б про світ панування завершених. Про світ гармонії, свободи й творчости.

*

Сувора стриманість глибокого інтелекту, ще суворіша стриманість великого таланту — склалися на те, що творчість Ольжича не була нами належно оцінена, а події, що надійшли пізніше, перешкодили запізнатися з нею чужим. Ольжич зразково ощадний у мистецькому вислові — він зчавлює свій ліризм, вимикає ефектних висловів, образів, рим та ритмів і саме цим осягає дійсного мистецького ефекту, що його дає глибока культура й дисципліна автора. Лише при заглибленні в його поезію здивованому цінителеві відкривається прихована влучність поетичних образів, згармонізований зо змістом ритм і тонкі модерні дисонанси в римуванні.

Зовнішньої версифікаційної чистоти дотримано всюди, хоч розбурхані хвилі ліризму все намагаються розірвати скромні рамки Ольжичевих поезій. Але поет сильний — його греблі витримують, навіть в його екстатичних викриках, у поводі стихії героїчного.

Ольжич осягає найвищого мистецького рівня безперечною щирістю, — первнем, що його зформулювати не вдасться, але що вирішально відмежовує віршописця від поета. «Й зерна неправди за собою» немає в Ольжича, як не було його й у Шевченка. Зокрема його «Вежі» говорять про конкретні випадки й людей. Про самого автора. Це ж він, багатонаційний учений і талановитий поет, викинув з свого особистого життя всі принади:

Чекає спокуса тебе не одна,
І повні зрадливої знади
Прозорі озера науки, вина
Поезії пінні каскади.

Та де ти п'янкіший знайдеш водограй
І плеса синіші холодні,
Як ставити ногу недбало на край
Блакитної чаші безодні!

Блакить безодні прийняла шляхетний дух поета. З нездвигненого ще йому пам'ятника сяє його епітафічне:

Шкодуємо тільки, що вмерти
Удруге не зможемо ми!

An article by Ivan K-v on the poetic inheritance of the young Ukrainian poet Olzhych who perished in a German jail in 1944.

L'article de Ivan K-y sur l'ouvrage du jeune poète ukraïnien Olgitch qui est mort dans la prison allemande en 1944.

Зображення: Ольжич (перший ліворуч) з найближчими друзями. Фото 1932, публікується з ласкавого дозволу дружини покійного.

О Г Л Я Д

Втрачене покоління заявляє вірую

Природна річ, у фіналі цієї небувалої війни думку всіх нас скеровувалося на можливості відроджень, тому цілеспрямованою є наша цікавість до відродження літературного. Ми добре пам'ятаємо, як розчахнутою свідомістю, як іраціональною волею, як настроями сумнівів та розмислів творено багате письменство експресіонізму у виході першої війни. Німеччина вклала тоді у світову літературу, в добі звороту, разючий скарб, споєний творчими нервами німців і не-німців.

Єсть багато темного у взаємодії творчих процесів одиниць та порухів суспільного життя народів, націй. Матеріялістична думка, ладна пояснювати духове напруження безпосередньою залежністю від економічних умовин, не спроможна зрозуміти, лиш описує таке феноменальне явище, як німецьке загальнокультурне відродження під князьками та під Наполеоновими намісниками. Отже — творчість Канта, творчість Ґете, творчість Ґрімів, творчість Шлеґелів, Гофмана, Бетговена. А хто б узявся пояснити, чому в добі вилиску, в добі політичного дозрівання під Бісмарком німецький дух родив літературу ницу й міщанську, що беззиглядно животіла до перших протестів натуралізму, імпресіонізму, символізму!

Перша світова війна вирвала назовні найвищий, можливо — прикінцевий здобуток до людської межі роз'ятреного німецького мозку. Разом з тим вона вирвала в німців визнання, оформлення, залізно-песимістичну філософію шпенґлеріянства. Разом з тим вона породила нове літературне покоління, головно в Америці, покоління з приліпленим до нього однією письменницею епітетом: утрачене.

У вигасі другої війни зори зацікавлених, отже, і на цьому, й на тому боці океану. Що буде з духовою Німеччиною? Що буде з духовою Америкою? Жасно, але факт: під нацистичним орлом зяяла порожнява.

І натомість Америка, від якої (було багато підстав) сподівалося певного роду повтору німецької повоєнної кривої, багато в чому усвідомної, багато в чому позитивної, воєнна й повоєнна Америка справді сказала свій позитивний ідеал, але сказала несподіваним словом і в несподіваному напрямі.

Нам трудно розібратися до дна в причинах. Тепер можемо обмежитися лише на ствердженні факту: різношерста Америка другої війни виходить у світ з одноцілим літературним ідеалом Маємо перед собою наочну криву розвитку. Маємо, зокрема, підсумовну статтю Дж. Доналда Едемса («Книга завтрішнього дня»), надруковану в місячнику «Томоров» та спеціяльно перекладену для німців в огляді сучасного американського життя.

Нам особливо корисно зіставити концепцію американських двадцятих-сорокових років з нашою власною. Якщо для нас наш ренесанс двадцятих років є конструктивний, позитивний, безсумнівний, і не менш безсумнівною є розгубленість сорокових років як наслідок кризи у проваллі років тридцятих, то для Америки

цей самий відтинок часу становить добу багатого на збочення, болісного, але безумовного виходу з тупого кута.

Старт американських двадцятих років означав абсолютну неґацію. Автор перелічує ряд імен, що започаткували тоді свою творчість: Сінклер Льюїс, Джеймс Бренч Кейбелл, Едґар Лі Мастерз, Ернест Геміґвей, Аптон Сінклер, Теодор Драйзер, Джон Дос Пассос, Вільям Фокнер, Шервуд Андерсон. Вітальній силі цих письменників бракувало «справжньої любови до життя», і «вони відмовлялися бачити добро, що є перемішане зо злом».

Автор звертає увагу на разюче зіставлення, зроблене Дувром Вілсоном у книзі «Істотний Шекспір» при порівнянні пізніх комедій великого драматора з «Контрапунктом» Олдоса Гакслі, що «зображує англійські звичаї й настрої ранніх двадцятих років». Дувр Вілсон пише:

«Ненависть до сантиментальности й романтики; люте прагнення розірвати всі покрови та показати дійсність в її голизні й осоружності; саморозшматування, втома, роздвоєння, цинізм та огида нашої модерної «літератури заперечення» — все це вже мав Шекспір близько року 1603». «Це було падіння янгола, ніби Люцифера, — пише Вілсон про катастрофу Ессекса. — І його занепад стряс душі людей та сповнив їх жахом і приголомшив, як при видовищі величезної катастрофи у світовому просторі».

Ми від себе ще можемо нагадати, з якою гіркою пихою виставив Геміґвей моттом до «Смерти пополудні» слова про належність свою до втраченого покоління.

Та ось Едемс називає перші книги нової віри. Це — «Ключі до царства» англійця д-ра Кроніна, «Пісня Бернадетти» австрійця Франца Верфеля, «Христові ризи» американця Ллойда Дуґласа. Невдовзі по появі цих книг притяг до себе загальну увагу «Апостол» Шолема Аша. Дуже цікавим є так само шлях В. Сомерсет Моґема, англійського романіста, що живе в Америці, найновішу книгу якого позначено шуканням позарозумового.

Релігійні настрої нової доби, проте, дедалі цілком виразно конкретизуються. Позасвідоме прагнення віри дістає спрямоване речовисте втілення. Так в останній книзі Геміґвея «Кому дзвонять дзвони» воно означає активну боротьбу за кращий світ.

Назва книги Геміґвея виникла з рядків англійського поета Джона Донна (1624):

«Нема людини, що була б острівцем, сама в собі; кожний — частина материка, кусник великої землі; дайте морю відірвати скибу, і вся Европа стане біднішa, ніби втрачено узбережну смугу або замок, що належить твоєму другові чи тобі самому; смерть кожного поменшує мене, бо я весь увібраний людством; і тому ніколи не посилайте довідатися, кому дзвонять дзвони; вони бо дзвонять тобі».

Це біль, шалений біль за кожну неповторну частку, темною силою ґвалтовно відривану від цілого. Але темній силі не коряться. З нею борються, і для того, щоб не могла зазіхати на життя одиниці, її, темну силу, знищують. Співець маленької людини, так по-своєму близький до російського Чехова, стає співцем людини виростання. Геміґвей переступив безодню від свого героя з «Прощай, зброє» до свого нового героя з «Кому дзвонять дзвони», який, лежачи над узбіччям висадженого в повітря мосту та очікуючи смерти, висловлює свій символ віри: «Цілий рік боровся я тепер за свої пе-

реконання. Якщо ми переможемо тут, то переможемо всюди. Світ прекрасний, він вартий того, щоб за нього боротись, — і тільки дуже неохоче розлучаюсь я з ним».

Жадний з ранніх персонажів Гемінґвея, що казилися від люті, почувши слова «священний» або «славний» або «жертва», не міг би, свідчить Едемс, вимовити таких слів.

Подібне, ба ще й глибше перетворення відзначає автор в Гакслі. На його думку, опублікований у р. 1936 «Сліпий з Ґази» цього письменника є верстовий стовп красного письменства XX сторіччя. Письменник, ранні праці якого були втіленням цинізму й сумніву, вперше знаходить тепер тон ствердження.

Гакслі, взявши назву роману теж із XVII сторіччя, з Мілтонових писань, поставив проблему усвідомлення особистої відповідальности. Герой на сороковім році життя зустрічається з одним літнім чоловіком і після того починає по-новому, як він гадає: ясніше, дивитись на світ. Він переконується, що ні воєнної небезпеки, ні небезпеки щоденного життя не можна уникнути самою якоюсь системою колективної діяльности; для цього потрібне ще послідовне особисте виховання, і тільки тоді можна послідовно осягнути ідеал націй та урядів, коли кожна одиниця свідомо перейме на себе часточку відповідальности. Мир для одиниці й світовий мир здійсняться лиш у наслідок індивідуального причастя до любови та спочуття. Герой відчуває, що він досяг певного роду віри, яка уможливить йому знайти зміст життя.

Наочно бачимо, що це діаметрально протилежне тому, у що остаточно визрів літературний ідеал німців по першій війні: ідеал однонаціонального існування, опертого на сліпому, безкритичному послусі.

Едемс відзначає ще ряд книг життєствердживального тону. Романові Річарда Ллевелліна «Яка зелена була моя долина» не бракує й тіней, «але в ньому є також простір для позитивних вартостей. Він показує людську природу, досить гнучку, проте незламну». Про роман Бетті Сміс «Дерево росте на Брукліні» автор говорить, що якби він, високо оцінений публікою та критикою в рр. 1943—1944, появився в роках двадцятих, «він не мав би ніякої противаги в тодішньому сірому, невтішному середовищі». А Джона Герсі, автора «Дзвона для Адано», Едемс уважає «найнадійнішою з нових постатей на письменському обрії Америки після випливу Джона Стейнбека; герой володіє потрібними даними, щоб задовольнити глибоко вкорінену потребу сучасного читача».

І у фіналі статті американський критик намацує висновки, які посередньо можуть нас обернути обличчям до проблеми нашого письменства сорокових років. Період літературного заколоту повністю не минув, нинішня війна ще затримала кристалізацію літературного ідеалу, але новий обрій перед американським письменством явився вже безперечний і безсумнівний. Світ людяної співпраці й співрозуміння, світ свідомих людських одиниць, це атмосфера ідей письменства найближчого прийдешнього, «книги завтрішнього дня». «В таких часах, — пише Едемс, — починаються великі періоди мистецтва».

Натомість сорокові роки української літератури означають кульмінацію заколоту. Тільки вузькі просвіти спостерігаємо ми в запоні, кинутій над невідомим. Конструктивна українськість Хвильового, Яновського, Підмогиль-

ного, Любченка, конструктивна українськість нашого ренесансу двадцятих років, в які незвичайні іспити була вона кинута перманентною боротьбою всіх нас за політичний та суспільний ідеал! Ми не мали періоду такого голого заперечення всіх цінностей, як мала його американська література. У двадцятих роках ми інтенсивно будували. Але ми були свідками тяжкого розчарування, сумнівів і навіть пристрасних самопроклять, відходу від творчости чільних наших, часто-густо найталановитіших письменників. Тридцяті роки й початок сорокових — це панування в нас, за малими винятками, безвідповідальної писанини, безсмакової, безпринципової, розрахованої на спущення до низькопробних понять, а не на масове виростання культурного українського читача.

Американський критик свідчить подібне явище в його рідному письменстві, коли широка публіка «визнає шабльон і халтуру, скоро чує, що автор мовить до неї висловами, які відповідають обабічному, загальному досвідові». Це було тоді, в добі заперечення, коли ще тікали від широкого читача, експериментуючи для небагатьох обраних, ті, які стали тепер великими майстрами, готовими виконувати велику службу людству через мистецтво. Але в нас проблема експерименту, проблема творчої форми в літературі ніколи не стояла так гостро й безкомпромісово, бо наші творці улягали боязні перед тим, що вони вважали за громадську думку.

І як наслідок цієї боязні маємо тепер суцільне заштампування багатьох уже народжених і ще не народжених талантів. Серед них — талантів першої величини. Талантів, що боялися бути самими собою, мовити по-своєму, зробити свій світ привабливим для інших.

Та шляхи нашої літератури ускладняються не тільки перепонами нерозв'язаних формальних проблем. Ми стоїмо насамперед обличчям до перепон світоглядових. Нинішня літературна еміґрація являє собою складний конґльомерат людей різних віків та психік, людей інколи з блискучим літературним минулим, але тепер спинених подіями, що розкололи надвоє їх учорашні світогляди.

Є вже й для нас безумовні показники перетворення. Є поодинокі явища, свіжі, органічні, явища українського письменства завтрішнього дня. Є гін і воля до шукань, є гін і воля до об'єднання, до прийняття на себе особистої та колективної відповідальности за велику літературу найближчого прийдешнього.

Незаперечне одне: великим і складним і відмінним від інших стане наш шлях тієї миті, коли відроджене літературне покоління всеукраїнськими устами вимовить своє вірую.

Ю. Корибут

A short review on the idealistic tendencies in American literature of today condensed from the article „The Book of Tomorrow" by J. D. Adams.

Слово на попелищах

ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПРОМІЖНОЇ ДОБИ

Письменство Речіпосполитої між двома світовими війнами відбивало свою трагічність історично-політичного становища «antemuralis Christi» — між наступом російського світу й обороною католицько-неоготичного Окциденту.

Як не парадоксально, алеж ніде так виразно не мигтів лик Достоєвського, а навіть Гоголя, як у польській прозі, особливо 30. років, а в поезії Юліян Тувім не тільки «з сатисфакціон» перекладав, але й вчився в Пушкіна. І не лиш Тувім, і не лиш Станде, Броневський і Вандурський, стовпи польської пролетарської поезії, що за Маяковським та Асєвим творили марші й майданні оди, але й цілі плеяди молодших «об'єктивно-естетизуючих» поетів не могли відсахнутись від настирливого привиду Єсеніна. Такі: Лободовський, Чехович, Голендер, Пайпер, Слободнік і багато, багато інших.

Впливи російського письменства були такі непереможні, що іноді могла видатись та поезія Варшави, Лодзі й Вільна скоріше провінційною гілкою якогось росохатого дубу, ніж переємницею великої творчости Міцкевича, Словацького, Асника. Польське письменство, не зважаючи на підсвідомий спротив ґрунту, не зважаючи на всі передумовини буяння, серйозно зраджувало симптоми епігонства.

На щастя ще надто живими були традиції XIX сторіччя й піднесення початку XX (часи «Скамандру», Тетмаєра, Жеромського — у прозі, Каспровича, Виспянського — в поезії), щоб процес нидіння своєрідности міг поглибитись Ще жили й творили такі поети, як Лехонь і Стаф, Вежинський і Івашкевич, надто великі майстрі й надто самотні в своїй польськості, ще діяли Ростворовський, Ридель, Новачковський, Новачинський, Каден-Бандровський, Коссовський та інші у прозі й драмі, щоб тон реквієму міг залунати настирливіше. З другого боку — Польща вже самими своїми історичними традиціями так тісно зв'язана з головним річищем европейського культурного процесу, не могла відірватись так легко й від Окциденту, головно англійського та французького світу ідей, що став опорою багатьом, які не хотіли остаточно згубитись у чорториї епігонства.

Пильно прислуховуючись до голосів Окциденту, намагаються такі письменники, як Зехетнер, Домбровська, Зеґадлович, Хоромանський, Морштин, Налковська, Бой-Желенський, Косак-Щуцька, Віктор і інші чи то філософічними шуканнями правди (в опорі на католицизм або католицький соціялізм), чи то формалістичними дерзаннями, чи, врешті, наслідуванням клясицистичного канону Поля Валері або неоромантичного і неореалістичного стилів французьких письменників «червоної крови» (Бернанос, Мор'як, Моруа, Монтерлян) подати й свій голос, не надто оригінальний, аж ніяк не революційний, але зовсім не дисонуючий у світі літературної продукції західньоевропейського «рівня».

В цьому було може мало дерзання, але менше небезпеки. Недаремно український поет, варшав'янин Євген Маланюк у вірші «Варшаві» звертався до геніяльного Шевченкового сучасника

— — Strzez, Adamie,
swoje miasto — —

Важко було встерегти. Поезія романтичної Польщі, леґіонів Пілсудського, років підпілля 1905 і років боротьби за незалежність 1914—1920 безповоротно минула. Сливе 75 відс. польської літературної еліти відмахувалося від усякої «боґоойчизняности» й свого націоналізму. Але іншої теми не були в силі поставити. Поправно, наполегливо, грамотно відбивали дійсність: революційні настрої села (Ялю Курек, Кручковський, Ванда Василевська), хаос парляментаризму (Каден-Бандровський), побут міста (Уніловський, Русінек, Рудницький, Шемплінська), здезорієнтованість і неврастенічність інтеліґенції (Хороманський), врешті утікали в історію (Івашкевич, Морштин), але, здавалось, творчість типу «Попелищ» Жеромського стала лише тугою суспільства, вірного, як завжди, добрій літературі і спрагненого такої.

Війна 1939 і зв'язана з тим черґова історична катастрофа всенародного маштабу, катастрофа з ознаками катаклізму, без сумніву, вирвала польське письменство зі стану анестезії. Якщо назовні, очевидно, завдяки брутальній лапі пруського окупанта, всяка творчість була і не в помислах, то всередині, в підпіллі та на еміґрації, вона буяла, й серед мучеництва польського народу, на тлі заграв розгромленої Варшави, вона віднаходила себе. Може ніколи не діяли так могутньо заповіти Міцкевича й Жеромського, Уейського і Пруса, як у ці чорні роки. Жорстокий реалізм життя кличе й реалістично-сувору творчість. На «розцінане влоска на тисьонц ченсьці», як глумливо називано творчість джойсівсько-прустівських епіґонів у Польщі, на біловежне естетизування не було місця. Аґітка, але диктована пожежею почуттів, відозва, памфлет і фейлетон стають панівними жанрами, а стиль реалізму відповідає добі: письменник промовляє не до сальонної еліти, а до народу у війні, в завзятущій війні за існування, до робітника, до селянина, до члена леґендарної «армії крайовей», до здибленої Варшави, до поганьбленого Кракова. В цьому реалізмі може менше месіяністичної ноти доби трьох «вєщув», а більше голої правди, менше метикування, а більше дії, менше традиційної дбайливости про красу слова, а більше турботи про правдивість слова.

Так чи так, у ґроні літератур народів Европи 1945-46 польське письменство посідає одну з найцікавіших позицій, а місія його у пляні нового, повоєнного світового відродження ще зовсім не перерішена. Письменство, що дало світовій літературі Міцкевича, Словацького, Виспянського та Жеромського, живе й діє, воно напевно найде й на румовищах та пожарищах своє самобутнє і горде обличчя. Такий бо вже історичний закон розвитку польського письменства: тільки в часи великих проб і катастроф, а ніколи в час дозвілля сягали польські письменники верхів'їв незламного духу.

Ю. Косач

The review. The facts about the development of ideas in the Polish literature in the period between the two Wars.

Просторові мистецтва

Formative Arts **Les Arts plastiques** **Bildende Kunst**

ПЕТРО МЕГИК

Підсвідомі явища в мистецькій творчості

В ділянці мистецької творчости можна не раз ствердити психологічні явища, які не вражають поверхового оглядача та які своєю глибшою джерельністю мусили б звернути на себе увагу так самих мистців, як і істориків та теоретиків мистецтва. Цим останнім, при характеризуванні мистецьких явищ, при характеризуванні творчости деяких мистців, якраз бракує освітлення цієї сторони явища або чийогось творчого обличчя.

Підставова річ у тому, що підсвідомі, атавістичні явища у творчості мистців відограють більшу й глибшу ролю, ніж на це дозволяють нам звернути увагу сучасні підходи до творчих завдань мистецтва, особливо в обставинах самих тільки новочасних суспільних чи державних організацій. Можемо не раз бачити, що мистці розумово бажають якнайбільше підпорядкуватись вимогам поточної творчости, а підсвідомо підкреслюють у своїй творчості приналежність своєї душі до протилежного світу. Це можна дуже часто ствердити чи то в ділянці композиційної будови мистецького твору, чи в ділянці техніки або навіть теми, хоча в цій останній не так яскраво можна це з'ясувати.

Видається нам не таким уже другорядним явищем у ділянці композиції, що більшість творів українських мистців прямує до можливо-повного гармонійного впорядкування форм, до ритму, до спокою, до клясичного завершення в найкращому значенні цього слова, хоча з цього погляду дуже часто вимоги сучасности мають цілком інші напрями, а властиво ніяких напрямів, окрім обов'язкового відголосу на урядові накази. Порівняння репродукцій праць українських мистців за останнє чвертьсторіччя в сучасних дійсностях із працями мистців інших націй тих самих дійсностей дає достатню кількість потрібного матеріялу для такої гіпотези.

Ще цікавішим буде явище в ділянці техніки малярства чи використання малярських матеріялів, коли глибокі внутрішні національно-психологічні підклади підсвідомо, часом навіть проти волі мистця виявляють себе назверх. Відомо, що темперна техніка в усій Европі в останні сто років була майже цілковито забута, хоча в українських землях була вживана — щоправда, відповідно в меншій мірі щодо попередніх віків. Відомим так само є намагання в багатьох европейських краях відродити цю техніку — але одночасно

виявився той момент, що більшість европейських мистців, яка почала працювати над відродженням темпери та її могутньої монументальности, почала працювати темперними фарбами, але підходу до праці не могла змінити.

Як наслідок маємо таке явище, що картина, виконана темперою, часто тільки тим різниться від олійної картини, що замість олійних фарб застосовано темперні, вигляд же картини від того не змінився. А чейже активною властивістю темпери є декоративність і подеколи прямування до площинности або лиш невеликої розбудови площини картини у глибину.

Цього явища серед українських мистців назагал не зобачимо. Тут уже всі мистці, що працюють у темпері, свідомо чи несвідомо тримають площини й формальне розв'язання перепроваджують способом, який цілковито відповідає вимогам цієї давньої техніки.

Наскільки площинне розв'язання картини відповідає українській психіці, бачимо це в українських мистців, які все життя працювали винятково олійною технікою, а підсвідомо давали твори площинного характеру.

Для українських мистців ці моменти мають не мале значення. Усвідомлення їх допоможе ще міцніше оперти малярську творчість на глибокі національні основи. Застосування ж характеристики мистецької творчости під цим кутом полегшить педагогічну працю над вихованням майбутніх мистецьких сил.

The Ukrainian painter and connoisseur of art, Petro Mehyk, discusses one particular feature of traditional Ukrainian painting: the subconscious inclination toward simple composition and monumental perfection, both of which are closely connected with the application of tempera, a technique especially favourite with the Ukrainian masters.

Le peintre et le connaisseur de l'art ukraïnien Petro Mehyk discute une qualité caractéristique de la peinture traditionelle ukraïnienne: le désir inconscient de la mise en pleine, de la perfection monumentale, qui s'exprime dans l'usage de la tempera, préférée par les maîtres de peinture ukraïnienne.

ОГЛЯД

Мистецька чинність Петра Холодного Старшого

До 70. ліття з дня народження

В мистецькому житті перших трьох десятиліть нашого сторіччя Петро Холодний належав до нового типу українського мистця. Мистецтво він підпорядковував загальним цілям українського національного життя і свою творчу діяльність послідовно скеровував на те, щоб на арені світового мистецтва забезпечити для українського мистецтва власне й гідне місце. Його творчість була сталим змаганням за світове призначення українського мистецтва як мистецтва національного.

Цікаво, що П. Холодний походив з прадавньої верстви українських міщан-купців Переяслава. Себто — з того ініціятивного прошарку, що століттями вибороював незалежне становище міських повноправних громадян і що його так завзято й немилосердно нищив російський уряд новіших часів. Мистець народився в 1876 р., закінчив гімназію та природничий факультет Університету в Києві (в 1898 р.).

Працював далі асистентом та доцентом у Київському політехнічному інституті при катедрі фізики, був також директором комерційної (середньої) школи Першого товариства вчителів у Києві. По революції 1917 року пройшов усю сізіфову працю організації українського державного життя, досягнувши становища керівника освіти на Україні.

Ця сторінка життя й праці мистця мусила б бути зафіксована окремою розвідкою. Нас цікавить загальна характеристика мистецької діяльности П. Холодного.

Ще гімназистом і студентом Університету П. Холодний водночас учився в мистецькій школі М. Мурашка в Києві. Школа дала солідну мистецьку підготову, але мистці, що виходили з неї, під впливом оточення переважно розпливалися в загальному російському морі або плекали реґіоналізм у дусі етнографічного українофільства.

П. Холодний був одним із перших, що поставив своїм завданням організувати українських

мистців як окрему національну групу зі своїми властивими завданнями. Так у грудні 1911 відкрито в Києві виставку українців-мистців. Згодом подібні виставки зорганізував мистець у Полтаві та в Києві в 1914 році. Взяли участь і українські мистці з Галичини, отже з Австро-Угорської держави!

Восени 1921, коли у Львові засновано Гурток Діячів Українського Мистецтва, П. Холодний став його головою. Це товариство, як відомо, знаменує переломову добу в мистецькому житті Західньої України. Воно організувало не тільки низку мистецьких виставок, доповідей, видань, але спромоглося притягнути до праці тих українських мистців, що були розкидані скрізь по Европі. В цьому другому періоді життя П. Холодний віддався вповні мистецтву, яке пристрасно любив, незалежно від інших своїх наукових та громадських інтересів.

Мистця П. Холодного відзначало філософічне наставлення та науково-дослідницький підхід до мистецьких проблем. А проблемні питання в мистецтві хвилювали його та сягали не тільки змісту, але й форми і самих матеріялів. Як хемік і фізик, він брався за різні малярські техніки: темпера, фреска, різні ґрунти на дереві та ін. Як математик — студіював та експериментував просторові проблеми, зокрема лінійну перспективу. При цьому, людина наскрізь поетичної вдачі, в ліричній піднесеності своїх переживань він тонко відчував природу, її настрої і прояви.

Працюючи майже виключно над українською тематикою у фігурних композиціях, портретах, ілюстраціях, П. Холодний створив оригінальні концепції з глибоким розумінням української минувшини та стилістичних ознак українського старого й нового життя. У формі Холодний розв'язував стилістичну проблему в дусі українського старого та народного мистецтва. Стилістичні його особливості помітні так у барвах, як і в кольористиці й рисунку.

Історичні композиції Холодного, чи то зі старокняжої, чи то з козацької доби, завжди пов'язані з українським фолкльором або загалом з народним побутом.

Краєвиди, натюрмоти та інші менші композиції мають у собі якусь особливу принаду української затишности, тонкого й глибокого відчуття природи. Мистець гостро зауважує особливості рідної фльори й фавни, пристрасно любить її, розуміє й шанує, від маєстатичних Карпатських гір до найдрібніших билин та комах.

Лагідна кольористика малярських творів Холодного з багатою тонацією блідих відтінків, особливо у краєвидних шкіцах з натури, говорить про представника київської школи українських мистців, до якої належить і інший видатний наш мистець, Василь Кричевський.

В монументальному малярстві, працюючи у старовинних тривких техніках фрески, темпери та ін., П. Холодний творив своєрідні орнаментальні мотиви на ґрунті суворої, лаконічної форми українсько-візантійської орнаментики, але перетвореної в українському народному стилі, — не без впливу модерного пуризму, що очищав декоративну форму від зайвих додатків та перевантаги прикрас.

І у графіці Холодний знаменито перетворював старі українські зразки, даючи зовсім нове, оригінальне мистецтво синтетичного українського стилю. Прихильник обмеженої (не безконечної) перспективи і плаского трактування тримірности, він дав інтересне

розв'язання цієї проблеми і у графічному рисунку. М'якість графічної лінії доведена до найвищої міри, що, поєднана з лагідністю рисунку, надає працям Холодного особливої принадности.

Наскрізь ориґінальна індивідуальність, Петро Холодний Старший створив стиль і власний напрямок українського монументального й станкового малярства. Вплив його визначив школу. Розуміння українського мистецтва безпосередньо перейняли в нього його син Петро Холодний Молодший та учениця — Стефанович-Ольшанська (особливо у графіці).

З прикрістю стверджуємо бідність літератури про мистця. Головне ж — бракує добрих репродукцій з його творів. Довгий час готована монографія, на жаль, не була видрукувана.

В. С.

The 70th anniversary of the birthday of Petro Kholodnyy Sen., the creator of a new style in Ukrainian painting.

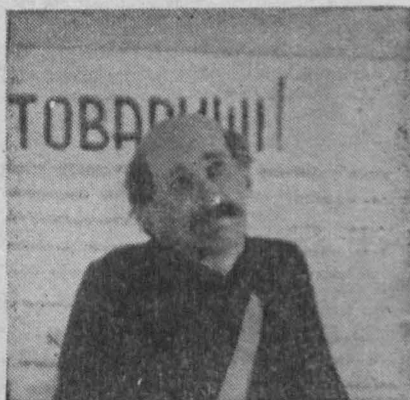
Зображення: Петро Холодний Старший

Михайло Дмитренко — ілюстрація до поеми Т. Осьмачки «Поет»

Mykhaylo Dmytrenko — illustration to Todos Osmachka's poem „The poet"

Театр / танок / фільм

Theater/Ballet/Movies Théatre/Ballet/Cinéma Theater/Tanzkunst/Film



До вистави трагедії М. Куліша

«Народній Малахій»

ансамблем акторів під проводом Вол. Блавацького (Авґсбурґ)

Ліворуч: В. Блавацький у заголовній ролі.

Внизу: сцена з 3. картини.

Occasionally the performance of Mykola Kulish's tragedy „Folk-Malakhiy" under the direction of V. Blavackyy.

Рецензію на виставу буде вміщено в наступному числі ХОРСА.

ОГЛЯД

Фільм і війна

«Реґенсбурґер Пост» з 16. жовтня 1945 вмістила репортаж з Лондону про фільмове мистецтво за шість років війни. Для українських аматорів кіна, що волею долі давно вже не могли послідовно стежити за розвитком улюбленого мистецтва в його світових розмірах, не будуть нецікаві ті головні відомості, які ми, вийнявши з репортажу, подамо тут.

Фільмовий світ зазнав за цей час багато втрат. Дехто з акторів загинув безпосередньо у воєнних подіях, як от Леслі Говард, зістрілений під час подорожі літаком з Португалії до Англії. Інші служили в американському війську, напр., Клерк Ґебл або Мікі Руні, відкритий колись Райнгардтом у «Сні літньої ночі», — вони не мали часу грати.

Натомість виплило кілька нових безумовних зірок. Репортаж згадує Дженіфер Джонс, що запам'яталася в екранізованій Францовій Верфелевій «Пісні Бернадетти», Діну Дарбін, відкриту Генрі Костарліцом та добре знану нам ще з фільму за участю дириґента Стоковського «Сто чоловіків та одна дівчина», Інґрід Берґман та Франка Сінетра.

Звертається увагу на те, що в останніх роках видатні фільми появлялись у зв'язку з важливими подіями війни. Це справді цікаво і варте простеження. Якраз із вибухом війни трапив до Лондону фільм «Незаміжня мама», автором якого був молодий німецький драматор Фелікс Джексон. У Берліні він носив ім'я Фелікса Йоахімсона і написав «П'єтеро з джезбанду» та «Як буду багатий і щасний», що користалися з успіху, тепер він чоловік та співробітник Діни Дарбін.

Коли лондонські кінотеатри, закриті на час, як очікувано бомбардувань, відкриті були знов, глядачі мали змогу бачити Чарлза Лафтона аж у трьох фільмах. В одному з них, саме в «Театральному фурґоні», що відтворював сюжет з Дикого Заходу, він грав п'яного лікаря.

В часі вступу німців до Бельгії та Голляндії демонстровано з успіхом фільм «Пішло з вітром» (за славним романом Марґарет Мітчел). Особливо ж важливими для розвитку кіномистецтва були «Ґрона гніву» та «Великий Мек Джінті». Характеризуючи ці два фільми, автор репортажу спеціяльно для німців пояснює, що відтворені в екранізованому романі Стейнбека та у фільмі Престона Стерджза злидні мандрівних селян і підкупність однієї міської управи можуть бути «творчо критиковані» засобами фільму, бо, мовляв, «у демократіях самозрозумілим є, що хиби й злочини не узагальнюються, а їх одверто обговорюють, показують та критикують».

З початком бомбувань прибув «Піннокіо» Волта Діснея, веселий кольоровий мультиплікат. Появився протигітлерівський «Диктатор» Чарлі Чапліна та гостра комедія Престона Стерджза «Леді Ів».

Комедія сатира на фройдівську психоаналізу «Непевне почуття» Ернста Любіча прийшла якраз тоді, як Рудольф Гесс приземлявся в Шотляндії.

Коли японці напали на Америку, насвітлювано фільм «Приходить пан Джорден» за участю Кльода Рена. Це сюжет про чо-

ловіка, що після смерти дістає відпустку для повернення на землю та переживає ряд веселих пригод. Пішов інший фільм Діснея, знаменито зроблений «Думбо». Сенсацією був фільм «Громадянин Койн» Орсона Веллза автора, режисера й актора в одній особі. Американський пресовий король Герст пробував цей фільм бойкотувати, бо почув себе особисто зачепленим, але глядачів захоплювала відвага, з якою виведено у фільмі жадібну до влади, несамовиту людину, що залишається самотньою й зазнає вдару, бо зрікається й забуває про свою молодість.

Фільмом «У чому ми служимо» Ноел Ковард (теж одночасно автор, режисер, актор і композитор) довів, що можна співати хвалу брітанській фльоті, не впадаючи в ура-патріотизм. В основу цього фільму лягли почасти події з життя лорда Мавнтбаттена, який тепер є верховним командувачем альянтських армій у Бірмі. У фільмі не співають воєнних пісень і з звичайних вояків не роблять фальшивих героїв, це новий людський твір автора знаменної у свій час «Кавалькади».

Водночас із висадженням альянтів в Африці пішов другий фільм Орсона Веллза. В момент нападу на материк з Ляманшу Англія показувала фільм «Шлях перед нами».

Сміливим виконанням ролі новочасного священика у фільмі «Моїм шляхом» Бінґ Кросбі зажив нової слави та здобув річну премію за найкраще виконання.

З появою над Лондоном летючих бомб демонстровано «Білі скелі Дувру». Під дощем «рокетз» насвітлювався кольоровий фільм Лоренса Олівіра «Генрі V» за Шекспіром. Його наздогнав голлівудський фільм про Шопена «Пісня, що не забувається». Два режисери, Отто Премінґер та Біллі Вільдер, виступили з кримінальними фільмами, намагаючися зробити цей жанр приймовним для дорослих та освічених. Перший з режисерів провадив колись віденський йозефштадтський театр, а другий створив ще в Берліні з Сюдмаком, Шюфтаном та Моріцом Зеелером «Люди в неділю».

Репортаж відзначає великі успіхи англійського документального фільму. Досягнуто в цій царині нових форм: поєднання фактажу й гри. Наприклад, у «Мільйони так як ми» або «Сан Деметріо, Лондон» факти й драму получено так щільно, що годі простежити шви.

Взагалі, здається, англійське кіномистецтво по цій війні знаходить власний шлях, що, не намагаючися конкурувати з Голлівудом, просто унезалежнюється від нього. В кожному разі, першість Голлівуду не буде цього разу така безперечна, як по першій війні. «Англійці, каже автор репортажу, правильно усвідомили: не треба прагнути негайно здобути світовий ринок — адже світ має все ще багато місця для кін».

The review. The Cinema-pictures of the Allies during the War.

ХРОНІКА

Українські театральні мистці еміґрації створили творче об'єднання ОМУС (Об'єднання Мистців Української Сцени), що має завдання, аналогічні до завдань МУРу в красному письменстві. 2. та 3. березня 1946 відбувся 1. установчий з'їзд ОМУСу. Після об-

реконання. Якщо ми переможемо тут, то переможемо всюди. Світ прекрасний, він вартий того, щоб за нього боротись, — і тільки дуже неохоче розлучаюсь я з ним».

Жадний з ранніх персонажів Гемінґвея, що казилися від люті, почувши слова «священний» або «славний» або «жертва», не міг би, свідчить Едемс, вимовити таких слів.

Подібне, ба ще й глибше перетворення відзначає автор в Гакслі. На його думку, опублікований у р. 1936 «Сліпий з Ґази» цього письменника є верстовий стовп красного письменства XX сторіччя. Письменник, ранні праці якого були втіленням цинізму й сумніву, вперше знаходить тепер тон ствердження.

Гакслі, взявши назву роману теж із XVII сторіччя, з Мілтонових писань, поставив проблему усвідомлення особистої відповідальности. Герой на сороковім році життя зустрічається з одним літнім чоловіком і після того починає по-новому, як він гадає: ясніше, дивитись на світ. Він переконується, що ні воєнної небезпеки, ні небезпеки щоденного життя не можна уникнути самою якоюсь системою колективної діяльности; для цього потрібне ще послідовне особисте виховання, і тільки тоді можна послідовно осягнути ідеал націй та урядів, коли кожна одиниця свідомо перейме на себе частočку відповідальности. Мир для одиниці й світовий мир здійсняться лиш у наслідок індивідуального причастя до любови та спочуття. Герой відчуває, що він досяг певного роду віри, яка уможливить йому знайти зміст життя.

Наочно бачимо, що це діаметрально протилежне тому, у що остаточно визрів літературний ідеал німців по першій війні: ідеал однонаціонального існування, опертого на сліпому, безкритичному послусі.

Едемс відзначає ще ряд книг життєстверджувального тону. Романові Річарда Ллевелліна «Яка зелена була моя долина» не бракує й тіней, «але в ньому є також простір для позитивних вартостей. Він показує людську природу, досить гнучку, проте незламну». Про роман Бетті Сміс «Дерево росте на Брукліні» автор говорить, що якби він, високо оцінений публікою та критикою в рр. 1943—1944, появився в роках двадцятих, «він не мав би ніякої противаги в тодішньому сірому, невтішному середовищі». А Джона Герсі, автора «Дзвона для Адано», Едемс уважає «найнадійнішою з нових постатей на письменському обрії Америки після випливу Джона Стейнбека; герой володіє потрібними даними, щоб задовольнити глибоко вкорінену потребу сучасного читача».

І у фіналі статті американський критик намацує висновки, які посередньо можуть нас обернути обличчям до проблеми нашого письменства сорокових років. Період літературного заколоту повністю не минув, нинішня війна ще затримала кристалізацію літературного ідеалу, але новий обрій перед американським письменством явився вже безперечний і безсумнівний. Світ людяної співпраці й співрозуміння, світ свідомих людських одиниць, це атмосфера ідей письменства найближчого прийдешнього, «книги завтрішнього дня». «В таких часах, — пише Едемс, — починаються великі періоди мистецтва».

Натомість сорокові роки української літератури означають кульмінацію заколоту. Тільки вузькі просвіти спостерігаємо ми в запоні, кинутій над невідомим. Конструктивна українськість Хвильового, Яновського, Підмогиль-

ного, Любченка, конструктивна українськість нашого ренесансу двадцятих років, в які незвичайні іспити була вона кинута перманентною боротьбою всіх нас за політичний та суспільний ідеал! Ми не мали періоду такого голого заперечення всіх цінностей, як мала його американська література. У двадцятих роках ми інтенсивно будували. Але ми були свідками тяжкого розчарування, сумнівів і навіть пристрасних самопроклять, відходу від творчости чільних наших, часто-густо найталановитіших письменників. Тридцяті роки й початок сорокових — це панування в нас, за малими винятками, безвідповідальної писанини, безсмакової, безпринципової, розрахованої на спущення до низькопробних понять, а не на масове виростання культурного українського читача.

Американський критик свідчить подібне явище в його рідному письменстві, коли широка публіка «визнає шабльон і халтуру, скоро чує, що автор мовить до неї висловами, які відповідають обабічному, загальному досвідові». Це було тоді, в добі заперечення, коли ще тікали від широкого читача, експериментуючи для небагатьох обраних, ті, які стали тепер великими майстрами, готовими виконувати велику службу людству через мистецтво. Але в нас проблема експерименту, проблема творчої форми в літературі ніколи не стояла так гостро й безкомпромісово, бо наші творці уляги боязні перед тим, що вони вважали за громадську думку.

І як наслідок цієї боязні маємо тепер суцільне заштампування багатьох уже народжених і ще не народжених талантів. Серед них — талантів першої величини. Талантів, що боялися бути самими собою, мовити по-своєму, зробити свій світ привабливим для інших.

Та шляхи нашої літератури ускладняються не тільки перепонами нерозв'язаних формальних проблем. Ми стоїмо насамперед обличчям до перепон світоглядових. Нинішня літературна еміґрація являє собою складний конґльомерат людей різних віків та психік, людей інколи з блискучим літературним минулим, але тепер спинених подіями, що розкололи надвоє їх учорашні світогляди.

Є вже й для нас безумовні показники перетворення. Є поодинокі явища, свіжі, органічні, явища українського письменства завтрішнього дня. Є гін і воля до шукань, є гін і воля до об'єднання, до прийняття на себе особистої та колективної відповідальности за велику літературу найближчого прийдешнього.

Незаперечне одне: великим і складним і відмінним від інших стане наш шлях тієї миті, коли відроджене літературне покоління всеукраїнськими устами вимовить своє вірую.

Ю. Корибут

A short review on the idealistic tendencies in American literature of today condensed from the article „The Book of Tomorrow“ by J. D. Adams.

Слово на попелищах

ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПРОМІЖНОЇ ДОБИ

Письменство Речіпосполитої між двома світовими війнами відбивало свою трагічність історично-політичного становища «antemuralis Christi» — між наступом російського світу й обороною католицько-неоґотичного Окциденту.

Як не парадоксально, алеж ніде так виразно не мигтів лик Достоєвського, а навіть Гоголя, як у польській прозі, особливо 30. років, а в поезії Юліян Тувім не тільки «з сатисфакцон» перекладав, але й вчився в Пушкіна. І не лиш Тувім, і не лиш Станде, Броневський і Вандурський, стовпи польської пролетарської поезії, що за Маяковським та Асєвим творили марші й майданні оди, але й цілі плеяди молодших «об'єктивно-естетизуючих» поетів не могли відсахнутись від настирливого привиду Єсеніна. Такі: Лободовський, Чехович, Голендер, Пайпер, Слободнік і багато, багато інших.

Впливи російського письменства були такі непереможні, що іноді могла видатись та поезія Варшави, Лодзі й Вільна скоріше провінційною гілкою якогось росохатого дубу, ніж переємницею великої творчости Міцкевича, Словацького, Асника. Польське письменство, не зважаючи на підсвідомий спротив ґрунту, не зважаючи на всі передумовини буяння, серйозно зраджувало симптоми епігонства.

На щастя ще надто живими були традиції XIX сторіччя й піднесення початку XX (часи «Скамандру», Тетмаєра, Жеромського — у прозі, Каспровича, Виспянського — в поезії), щоб процес нидіння своєрідности міг поглибитись. Ще жили й творили такі поети, як Лехонь і Стаф, Вежинський і Івашкевич, надто великі майстрі й надто самотні в своїй польськості, ще діяли Ростворовський, Ридель, Новачковський, Новачинський, Каден-Бандровський, Коссовський та інші у прозі й драмі, щоб тон реквієму міг залунати настирливіше. З другого боку — Польща вже самими своїми історичними традиціями так тісно зв'язана з головним річищем европейського культурного процесу, не могла відірватись так легко й від Окциденту, головно англійського та французького світу ідей, що став опорою багатьом, які не хотіли остаточно згубитись у чорторії епігонства.

Пильно прислуховуючись до голосів Окциденту, намагаються такі письменники, як Зехетнер, Домбровська, Зеґадлович, Хороманський, Морштин, Налковська, Бой-Желенський, Косак-Щуцька, Віктор і інші чи то філософічними шуканнями правди (в опорі на католицизм або католицький соціялізм), чи то формалістичними дерзаннями, чи, врешті, наслідуванням клясицистичного канону Поля Валері або неоромантичного і неореалістичного стилів французьких письменників «червоної крови» (Бернанос, Мор'як, Моруа, Монтерлян) подати й свій голос, не надто оригінальний, аж ніяк не революційний, але зовсім не дисонуючий у світі літературної продукції західньоевропейського «рівня».

В цьому було може мало дерзання, але менше небезпеки. Недаремно український поет, варшав'янин Євген Маланюк у вірші «Варшаві» звертався до геніяльного Шевченкового сучасника

**— — Strzez, Adamie,
swoje miasto — —**

Важко було встерегти. Поезія романтичної Польщі, леґіонів Пілсудського, років підпілля 1905 і років боротьби за незалежність 1914—1920 безповоротно минула. Сливе 75 відс. польської літературної еліти відмахувалося від усякої «боґоойчизняности» й свого націоналізму. Але іншої теми не були в силі поставити. Поправно, наполегливо, грамотно відбивали дійсність: революційні настрої села (Ялю Курек, Кручковський, Ванда Василевська), хаос парляментаризму (Каден-Бандровський), побут міста (Уніловський, Русінек, Рудницький, Шемплінська), здезорієнтованість і неврастенічність інтеліґенції (Хороманський), врешті утікали в історію (Івашкевич, Морштин), але, здавалось, творчість типу «Попелищ» Жеромського стала лише тугою суспільства, вірного, як завжди, добрій літературі і спрагненого такої.

Війна 1939 і зв'язана з тим чергова історична катастрофа всенародного маштабу, катастрофа з ознаками катаклізму, без сумніву, вирвала польське письменство зі стану анестезії. Якщо назовні, очевидно, завдяки брутальній лапі пруського окупанта, всяка творчість була і не в помислах, то всередині, в підпіллі та на еміґрації, вона буяла, й серед мучеництва польського народу, на тлі заграв розгромленої Варшави, вона віднаходила себе. Може ніколи не діяли так могутньо заповіти Міцкевича й Жеромського, Уейського і Пруса, як у ці чорні роки. Жорстокий реалізм життя кличе й реалістично-сувору творчість. На «розціна-не влоска на тисьонц ченсьці», як глумливо називано творчість джойсівсько-прустівських епігонів у Польщі, на біловежне естетизування не було місця. Аґітка, але диктована пожежею почуттів, відозва, памфлет і фейлетон стають панівними жанрами, а стиль реалізму відповідає добі: письменник промовляє не до сальонної еліти, а до народу у війні, в завзятущій війні за існування, до робітника, до селянина, до члена леґендарної «армії крайовей», до здибленої Варшави, до поганьбленого Кракова. В цьому реалізмі може менше месіяністичної ноти доби трьох «вєщув», а більше голої правди, менше метикування, а більше дії, менше традиційної дбайливости про красу слова, а більше турботи про правдивість слова.

Так чи так, у ґроні літератур народів Европи 1945-46 польське письменство посідає одну з найцікавіших позицій, а місія його у пляні нового, повоєнного світового відродження ще зовсім не перерішена. Письменство, що дало світовій літературі Міцкевича, Словацького, Виспянського та Жеромського, живе й діє, воно напевно найде й на румовищах та пожарищах своє самобутнє і горде обличчя. Такий бо вже історичний закон розвитку польського письменства: тільки в часи великих проб і катастроф, а ніколи в час дозвілля сягали польські письменники верхів'їв незламного духу.

Ю. Косач

The review. The facts about the development of ideas in the Polish literature in the period between the two Wars.

Просторові мистецтва

Formative Arts Les Arts plastiques Bildende Kunst

ПЕТРО МЕГИК

Підсвідомі явища в мистецькій творчості

В ділянці мистецької творчости можна не раз ствердити психологічні явища, які не вражають поверхового оглядача та які своєю глибшою джерельністю мусили б звернути на себе увагу так самих мистців, як і істориків та теоретиків мистецтва. Цим останнім, при характеризуванні мистецьких явищ, при характеризуванні творчости деяких мистців, якраз бракує освітлення цієї сторони явища або чийогось творчого обличчя.

Підставова річ у тому, що підсвідомі, атавістичні явища у творчості мистців відограють більшу й глибшу ролю, ніж на це дозволяють нам звернути увагу сучасні підходи до творчих завдань мистецтва, особливо в обставинах самих тільки новочасних суспільних чи державних організацій. Можемо не раз бачити, що мистці розумово бажають якнайбільше підпорядкуватись вимогам поточної творчости, а підсвідомо підкреслюють у своїй творчості приналежність своєї душі до протилежного світу. Це можна дуже часто ствердити чи то в ділянці композиційної будови мистецького твору, чи в ділянці техніки або навіть теми, хоча в цій останній не так яскраво можна це з'ясувати.

Видається нам не таким уже другорядним явищем у ділянці композиції, що більшість творів українських мистців прямує до можливо-повного гармонійного впорядкування форм, до ритму, до спокою, до клясичного завершення в найкращому значенні цього слова, хоча з цього погляду дуже часто вимоги сучасности мають цілком інші напрями, а властиво ніяких напрямів, окрім обов'язкового відголосу на урядові накази. Порівняння репродукцій праць українських мистців за останнє чвертьсторіччя в сучасних дійсностях із працями мистців інших націй тих самих дійсностей дає достатню кількість потрібного матеріялу для такої гіпотези.

Ще цікавішим буде явище в ділянці техніки малярства чи використання малярських матеріялів, коли глибокі внутрішні національно-психологічні підклади підсвідомо, часом навіть проти волі мистця виявляють себе назверх. Відомо, що темперна техніка в усій Европі в останні сто років була майже цілковито забута, хоча в українських землях була вживана — щоправда, відповідно в меншій мірі щодо попередніх віків. Відомим так само є намагання в багатьох европейських краях відродити цю техніку — але одночасно

виявився той момент, що більшість европейських мистців, яка почала працювати над відродженням темпери та її могутньої монументальности, почала працювати темперними фарбами, але підходу до праці не могла змінити.

Як наслідок маємо таке явище, що картина, виконана темперою, часто тільки тим різниться від олійної картини, що замість олійних фарб застосовано темперні, вигляд же картини від того не змінився. А чейже активною властивістю темпери є декоративність і подеколи прямування до площинности або лиш невеликої розбудови площини картини у глибину.

Цього явища серед українських мистців назагал не зобачимо. Тут уже всі мистці, що працюють у темпері, свідомо чи несвідомо тримають площини й формальне розв'язання перепроваджують способом, який цілковито відповідає вимогам цієї давньої техніки.

Наскільки площинне розв'язання картини відповідає українській психіці, бачимо це в українських мистців, які все життя працювали винятково олійною технікою, а підсвідомо давали твори площинного характеру.

Для українських мистців ці моменти мають не мале значення. Усвідомлення їх допоможе ще міцніше оперти малярську творчість на глибокі національні основи. Застосування ж характеристики мистецької творчости під цим кутом полегшить педагогічну працю над вихованням майбутніх мистецьких сил.

The Ukrainian painter and connoisseur of art, Petro Mehyk, discusses one particular feature of traditional Ukrainian painting: the subconscious inclination toward simple composition and monumental perfection, both of which are closely connected with the application of tempera, a technique especially favourite with the Ukrainian masters.

Le peintre et le connaisseur de l'art ukraïnien Petro Mehyk discute une qualité caractéristique de la peinture traditionelle ukraïnienne: le désir inconscient de la mise en pleine, de la perfection monumentale, qui s'exprime dans l'usage de la tempera, préférée par les maîtres de peinture ukraïnienne.

ОГЛЯД

Фільм і війна

«Реґенсбурґер Пост» з 16. жовтня 1945 вмістила репортаж з Лондону про фільмове мистецтво за шість років війни. Для українських аматорів кіна, що волею долі давно вже не могли послідовно стежити за розвитком улюбленого мистецтва в його світових розмірах, не будуть нецікаві ті головні відомості, які ми, вийнявши з репортажу, подамо тут.

Фільмовий світ зазнав за цей час багато втрат. Дехто з акторів загинув безпосередньо у воєнних подіях, як от Леслі Говард, зістрілений під час подорожі літаком з Португалії до Англії. Інші служили в американському війську, напр., Клерк Ґебл або Мікі Руні, відкритий колись Райнгардтом у «Сні літньої ночі», — вони не мали часу грати.

Натомість виплило кілька нових безумовних зірок. Репортаж згадує Дженіфер Джонс, що запам'яталася в екранізованій Францовій Верфелевій «Пісні Бернадетти», Діну Дарбін, відкриту Генрі Костарліцом та добре знану нам ще з фільму за участю дириґента Стоковського «Сто чоловіків та одна дівчина», Інґрід Берґман та Франка Сінетра.

Звертається увагу на те, що в останніх роках видатні фільми появлялись у зв'язку з важливими подіями війни. Це справді цікаво і варте простеження. Якраз із вибухом війни трапив до Лондону фільм «Незаміжня мама», автором якого був молодий німецький драматор Фелікс Джексон. У Берліні він носив ім'я Фелікса Йоахімсона і написав «П'ятеро з джезбанду» та «Як буду багатий і щасний», що користалися з успіху, тепер він чоловік та співробітник Діни Дарбін.

Коли лондонські кінотеатри, закриті на час, як очікувано бомбардувань, відкриті були знов, глядачі мали змогу бачити Чарлза Лафтона аж у трьох фільмах. В одному з них, саме в «Театральному фургоні», що відтворював сюжет з Дикого Заходу, він грав п'яного лікаря.

В часі вступу німців до Бельгії та Голляндії демонстровано з успіхом фільм «Пішло з вітром» (за славним романом Марґарет Мітчел). Особливо ж важливими для розвитку кіномистецтва були «Ґрона гніву» та «Великий Мек Джінті». Характеризуючи ці два фільми, автор репортажу спеціяльно для німців пояснює, що відтворені в екранізованому романі Стейнбека та у фільмі Престона Стерджза злидні мандрівних селян і підкупність однієї міської управи можуть бути «творчо критиковані» засобами фільму, бо, мовляв, «у демократіях самозрозумілим є, що хиби й злочини не узагальнюються, а їх одверто обговорюють, показують та критикують».

З початком бомбувань прибув «Піннокіо» Волта Діснея, веселий кольоровий мультиплікат. Появився протигітлерівський «Диктатор» Чарлі Чапліна та гостра комедія Престона Стерджза «Леді Ів».

Комедія сатира на фройдівську психоаналізу «Непевне почуття» Ернста Любіча прийшла якраз тоді, як Рудольф Гесс приземлявся в Шотляндії.

Коли японці напали на Америку, насвітлювано фільм «Приходить пан Джорден» за участю Кльода Рена. Це сюжет про чо-

ловіка, що після смерти дістає відпустку для повернення на землю та переживає ряд веселих пригод. Пішов інший фільм Діснея, знаменито зроблений «Думбо». Сенсацією був фільм «Громадянин Койн» Орсона Веллза автора, режисера й актора в одній особі. Американський пресовий король Герст пробував цей фільм бойкотувати, бо почув себе особисто зачепленим, але глядачів захоплювала відвага, з якою виведено у фільмі жадібну до влади, несамовиту людину, що залишається самотньою й зазнає вдару, бо зрікається й забуває про свою молодість.

Фільмом «У чому ми служимо» Ноел Ковард (теж одночасно автор, режисер, актор і композитор) довів, що можна співати хвалу брітанській фльоті, не впадаючи в ура-патріотизм. В основу цього фільму лягли почасти події з життя лорда Мавнтбаттена, який тепер є верховним командувачем альянтських армій у Бірмі. У фільмі не співають воєнних пісень і з звичайних вояків не роблять фальшивих героїв, це новий людський твір автора знаменної у свій час «Кавалькади».

Водночас із висадженням альянтів в Африці пішов другий фільм Орсона Веллза. В момент нападу на материк з Ляманшу Англія показувала фільм «Шлях перед нами».

Сміливим виконанням ролі новочасного священика у фільмі «Моїм шляхом» Бінґ Кросбі зажив нової слави та здобув річну премію за найкраще виконання.

З появою над Лондоном летючих бомб демонстровано «Білі скелі Дувру». Під дощем «рокетз» насвітлювався кольоровий фільм Лоренса Олівіра «Генрі V» за Шекспіром. Його наздогнав голлівудський фільм про Шопена «Пісня, що не забувається». Два режисери, Отто Премінґер та Біллі Вільдер, виступили з кримінальними фільмами, намагаючися зробити цей жанр приймовним для дорослих та освічених. Перший з режисерів провадив колись віденський йозефштадтський театр, а другий створив ще в Берліні з Сюдмаком, Шюфтаном та Моріцом Зеелером «Люди в неділю».

Репортаж відзначає великі успіхи англійського документального фільму. Досягнуто в цій царині нових форм: поєднання фактажу й гри. Наприклад, у «Мільйони так як ми» або «Сан Деметріо, Лондон» факти й драму получено так щільно, що годі простежити шви.

Взагалі, здається, англійське кіномистецтво по цій війні знаходить власний шлях, що, не намагаючися конкурувати з Голлівудом, просто унезалежнюється від нього. В кожному разі, першість Голлівуду не буде цього разу така безперечна, як по першій війні. «Англійці, каже автор репортажу, правильно усвідомили: не треба прагнути негайно здобути світовий ринок — адже світ має все ще багато місця для кін».

The review. The Cinema-pictures of the Allies during the War.

ХРОНІКА

Українські театральні мистці еміґрації створили творче об'єднання ОМУС (Об'єднання Мистців Української Сцени), що має завдання, аналогічні до завдань МУРу в красному письменстві. 2. та 3. березня 1946 відбувся 1. установчий з'їзд ОМУСу. Після об-

говорення основних доповідей з'їзду обрано правління на чолі з В. Блавацьким.

*

В активному репертуарі авґсбурзького українського театру під орудою В. Блавацького трагедійні вистави («Одержима» та «На полі крови» Лесі Українки і «Народній Малахій» Миколи Куліша), сучасна комедія (Мина Мазайло» Миколи Куліша), сучасна мелодрама («Ворог» Юрія Косача), побутова драма («Украдене щастя» Івана Франка). Театр плянує виставити (вперше на українській сцені) Кулішеву «Патетичну сонату».

*

3. березня в Інсбруку Український Мистецький Фронт Молодих влаштував виступ театральної студії під керівництвом Й. Гірняка. Виставлено «Гайдамаки» Шевченка. Як зазначає часопис «Студентський Шлях» (ч. 4, березень 1946), режисер поставив собі завданням «при помочі лише самого слова, при цілковитій відсутності руху та зорових ефектів передати всю глибину, драматичність та життєвість шевченківської поеми». На думку автора замітки, в цій ориґінальній виставі досягнуті «майже ідеальні вербальні спроможності передачі всієї душі твору».

*

Безпосередньо з початком окупації вжито заходів для відновлення традиційної містерії в Обераммерґав.

В 1934 р. Обераммерґав святкував 300. річницю з часу започаткування врочистих вистав. У виставах занято 800 виконавців, а в масових сценах бере участь щось із 1500 осіб, половина населення Обераммерґав. Відновлення містерії тепер зустрічає труднощі. Багато ролів доводиться розподіляти наново, бо ряд учасників, членів націонал-соціялістичної партії, підлягає «чистці», інші вже старі для гри, а частина перебуває ще у військовому полоні. Крім того, народно-традиційна вистава не дозволяє вживати перук, наклейок та т. п., отже, мине певний час, поки актори обростуть природною рослинністю.

*

Дев'яностолітній Бернард Шов працює над новою п'єсою, назву якої преса не подає.

Є відомості, між іншим, що шановний майстер афоризмів настільки незадоволений з повоєнної дійсности, що в інтерв'ю, яке пощастило в нього витягти одному молодому воєнному звітодавцеві, не спромігся навіть на блискучу оправу для висловлення гіркої істини: «Ми ніколи не матимемо миру, поки не будемо поважати народи й країни як рівні між собою».

*

Фільмовий світ зазнав у часі війни двох особливо тяжких утрат: померли Александер Ґранах та Конрад Файдт. Останній визначив колись добу в німому кіні. Він добре пам'ятний як виконавець ролів Сомнамбули («Каліґарі»), раджі («Індійська гробниця»), Чезаре Борджа («Люкреція Борджа»), Івана Грізного («Кабінет воскових фігур»), Паґаніні, Дон Карльоса, жида Зюсса та ін.

*

Марлен Дітріх, яка в останньому році війни обслуговувала головним чином військо, відбуває тепер фільмування в Парижі. Партнером її Жан Ґабен. Останнім фільмом Марлен Дітріх був «Кісмет» під режисурою Вільгельма Дітерле.

Theater Chronicle.

Міжнародний мистецький огляд

International Review of Arts Revue d'Art mondial Internationale Kunstumschau

1944 і 1945 роки позначилися напруженою мовою муз в унісон із громом гармат. Подекуди це було передсмертне хрипіння, бо, поставлене в рабську залежність від цілої політично-громадської тоталітаризованої системи, мистецтво знаходить свою природну смерть з занепадом системи.

Та музи інших знов народжуються, і дивно: твориться враження, що якісь мистецькі явища доби, такі здорові задумом, такі несподівані втіленням, наче й ніякого не мають зв'язку з суспільним середовищем, що з нього вийшли.

Але якщо у війні, яка доходила трагічної точки розвитку й уже падала в розв'язання, мистецтво жило, і то часто жило самостійним життям, то огляд його з якоїсь однієї обмеженої війною території неминуче буде дефектним. Усе ж ми намагатимемось такий огляд зробити — нехай тим часом хибний: за сприятливіших умов прогалини можна поповнити. Прагнення мистецького ідеалу вимагає безперервности мистецтвознавства, хоч би й уявної.

Першим із черги є відзначення бодай найголовніших явищ мистецького життя років 1944 і 1945 з уривкових матеріялів, що приступні нам: поодинокі числа різномовних часописів, короткі замітки, випадкові чиїсь висловлення. Але і в цьому випадку, коли диспонуємо бідним матеріялом, і в наступних оглядах на основі зростаючої кількости матеріялів ми спинятимемо увагу тільки на явищах міжнародного мистецького життя, що їх уважаємо за принципові.

*

З початком фільмового року в Німеччині екранізовано Ібсенову «Нору». Чергове нице вариво гітлерівського виробу може й не варте було б згадки, якби не дві обставини: імення великого скандінавського драматора, згадане хоч і в кутку титра, та участь Люїзи Ульріх у головній ролі. Саме ці два моменти щосили грацюють проти намагань сценариста й режисера, а тим самим проти загальної течії націонал-соціялістичної кінематографії, яка мала за завдання поставити перед поняттям «міщанство» велику літеру.

Щоденне сприйняття щоденної фільмової продукції, де все на місці від початку до кінця, де поруч із новітніми Тео Лінґеном, Марікою Рек, Віллі Бюрґелем грають на новітній зразок добре підстрижені Бернгард Ґетцке, Павль Веґенер, Ґеорґ Александер, викликає тільки підсвідомий відрух та збуджує безпосередню огиду в усіх, хто не втратив смаку мистецтва. Але коли доводиться зіткнутися з безвиглядним борюканням щирого таланту в каламутнім потоці обміщанення найсвятіших людських понять, то інстинктовна нехіть до цього спаскудженого мистецтва

дає вже поштовх до певного роду рефлексій.

В наших міркуваннях насамперед абстрагуймося від Ібсена: не первина, що до його «Нори» німці приробляють щасливий кінець. Те, що Нора повертається до дітей і чоловіка, те, що чоловікова основна властивість — самовдоволений самець, в Ібсена риса неґативна, — для нацистичної родини є риса позитивна, те, що доктор Ранк замість протесту проти побуту оточення погоджується на ролю зводника в розсвареній сімейці (його у фільмі грає талановитий Ґустав Дісль) — усе це в німецькій інтерпретації Ібсена давно вже стало традицією. Наша увага, отже, тільки на другому моменті: доля актора в націонал-соціялістичній державі.

Тоталітарний принцип прямує до повної уніфікації особистостей, до повної автоматизації всіх життьових відправлень. Коли ж цей принцип пов'язується з освяченням національного, цілком виключаючи чужонаціональні впливи, то мимоволі й мистецтво, яке стає тут тільки чинником ідеополітичним, опиняється перед обличчям буденної дійсности, яку — дійсність — воно має будь-що героїзувати.

Тут приходить неминучий парадокс. Мистецьке зображення типу мало б бути чином позитивним, принаймні державна вимога реалізувати типове в основі своїй є позитивна. Але якраз відтворення типовости як плюса, як позитивного веде до повільного вмирання мистецтва: тип не може бути позитивним, бо не містить у собі руху. Чого варте було б европейське красне письменство XVIII сторіччя, якби не являло вого процесу боротьби, якби у сферу усталеної раціоналістичної типовости не врізався потік розірваної притомности «Подорожі в почуттях»!

Коли погодитись на компромісовому рішенні: реалізм не є щось метафізично усталене, а появляється завжди в новій якості залежно від характеру розвитку творчих чинників — то вже куди

Люїза Ульріх у фільмі «Нора»

Luise Ullrich in the Film „Nora"

конкретнішим стає питання про дію розірваної притомности в мистецтві. Навіть якщо свідомість самого автора не переступає меж типового оточення (національного, соціяльного, політичного), але дію його героя або героїв скеровано на розрив кола типовости, це вже неминуче зумовлює собою мистецький розмах речі: зумовлює складність художніх засобів, своєрідність ритмічну, композиційну тощо — пригадаймо, наприклад, Драйзера з його американськими трагедіями. І, либонь, сама здатність ро-

зірваної притомности охоплювати велич явищ є прямо пропорційна розмірові мистця в тому ряді, де найвищою, очевидно, вершиною стоїть Шекспір.

Творчу індивідуальність фільмової акторки Люїзи Ульріх ніби самим Богом покликано на світ, щоб вибитися з усіх та всіляких норм. На тлі безконечної черги гітлерівських репрезентанток «вічної жіночости» в кінематографії вона може здатися хто й зна яким генієм. Але й якщо віднестись від численних патентованих конкуренток, то матимемо акторку справді цікаву.

Люїза Ульріх у фільмі «Вікторія»
(партнер Матіяс Віман)

Luise Ullrich in the Film „Victoria"
(with Mathias Wieman)

Її шлях — це справді велика трагедія мистця. Вона раз-у-раз зверталась до великих проблем, до великих образів, грала, наприклад, Вікторію Гамсуна — вона намагалась її грати. Найрепрезентативнішим досі її фільмом був «Анелі», де вона, мрійниця, пустунка, істота нежданих можливостей, ударом чобота загнана була в тупий кут «вічного жіночого». Цей фільм, мабуть, найяскравіше демонструє жаске оміщанення, змирщавіння німецького кіна. Така сценаристка, як Теа фон Гарбов, славна колись авторка «Індійської гробниці» та утопічного кінотвору «Метрополіс», безперечно, була здатна задумати й втілити ідею великого фільму про жінку. Але для цього вона повинна була стати над нормами державних замовлень, творити від себе і з себе. Чи дозволив би офіційний ляйтер від фільму твір про суперечне зростання жіночої істоти, чи дозволив би він боротьбу пристрастей, критичні моменти душі, розірвання й перемогу людського, живого, індивідуального? Чи дозволив би він перемогу творчої особистости над безглуздим побутовим типом? Сценаристка, режисер, виконавці діяли з наказу. Наказом було: втратити особистість перед вимогою типовости. Хіба ж коротенька сцена дівочих марень, зроблена справді по-мистецькому сценаристкою та акторкою, може компенсувати втрату обличчя мистця в цілому? Але якщо Теа фон Гарбов вже залишила в мистецтві слід у попередній добі, то Люїза Ульріх, віком молодша, не мала ніколи свободи творчости.

Трудно сказати, чи сама акторка усвідомлює суперечність між своєю індивідуальністю та велінням оточення — адже, часто-густо драму мистця пізнається в безпосередній дії, а не з його висловлень. Фактом є, проте, що розмах її таланту заздалегідь визначено ззовні.

Якщо претенсія мистця сполучає в собі нахил до маштабности з потягом до щоденного середовища, то й у цьому роді велике мистецтво пізнається тільки там, де автор протиставляє типовому своєрідне і злежалому вибитне. При тому суті речі не змінює, якщо у творі немає видатних героїв, бо розірвану притомність з успіхом репрезентує так зване «авторське ставлення»,

як от в Антона Чехова, наприклад

Порівняймо побіжно наш висновок з думкою Потебні, обґрунтованою в одній статті («Мова й народність»): замкнене коло, мовляв, офіційности (у Потебні в даному разі мовне) не спроможне бути чинником проґресу, якщо поруч і, по змозі, всупереч йому не діють чинники місцеві, відосередні. Ці останні, щоправда, являють і собі типові, великою мірою традиційні кола, але, з погляду великого мислителя, буття кожної одиниці в суті своїй є неповторність. Слідом за ним, отже, ми вважаємо відосередні сили за творчі, бо навіть у вигляді гуртовому, колективному вони відограють революційну ролю розірваної притомности. Вони здатні оцінити, вони здатні заперечити, і вони здатні висунути натомість новий якісно позитив.

Вертаючися ж спеціяльно до теми фільмового актора в Третій Імперії, поставмо на порядок денний ще одне питання. Німецький кіноактор пережив блискучу пору в добі по першій світовій війні. Це була доба Шпенґлера та Фройда, Штернгайма та Едшміда, Моїссі та Кокошки, Райнгардта й Мурнав, «Каліґарі» й «Втомленої смерти». Спостерігаючи тоді той розмах, можливо найвищий у розвитку німецької духової культури, ніхто спеціяльно не цікавився національною приналежністю кожного окремого співтворця. Але відтоді, як офіційні речники Третьої Імперії врочисто заявили, що попередню духову добу Німеччини творили переважно не-німці, то мимоволі виникає питання: а на що здатні чисті німці, відгороджені від усього світу, віддані сами на себе, на що вони здатні в царині хоч би кінематографії? На «Анелі», на «Бісмарка»? На по-гітлерівському перелицьовані «Кармен», «Вікторію», «Нору»? І коли справді так, то — що це? «Чи не втомилась», бува (мовляв поет), «нація, чи не далеко й до кінця»?

З відповіддю воліємо не поспішати. Лиш підкреслюємо запитання.

A critical review on the German screen which was put in chains by the totalitarian system of the Nazis. Art cannot bear political compulsory measures.

*

«Букарестер Вохе» з 15. червня 1944 вмістила замітку A. Ch. про виставку румунського образотворчого мистецтва в Букарешті під назвою «Офіційний сальон».

Не зважаючи на війну, коли «гальмується праця у службі прекрасному», виникає «потреба у щирому мистецтві, яке ушляхетнює людину та спрямовує її душу то до напруги, то до депресії». Відрадним, отже, фактом була виставка, яка являла собою «хвилинний показник румунської історії мистецтва». «Поруч із творами відомих малярів та різьбярів, — говорить автор, — поставлено так само молоді таланти, що перебувають ще на початку своєї творчости й узавтра мають стати носіями мистецького життя».

В залі були виставлені щось із 300 олійних образів та акварель і 50 скульптур. Автор замітки визнавав, що «виставлені картини й різьби не являють чогось надзвичайного або небувалого, але вони незаперечно творять новий внесок у розвиток румунського мистецтва». З поодиноких виставлених авторів названі: Конст. Бакалу (краєвиди з Добруджі та Фоґарашу), Мірон Константінеску (акварелі), Ґ. Венетору (натюрморт), Ніколае Стойкас (портрет), Нік. Штефанеску (краєвиди), І. Пантелі-Стан-

цію (темпера), Нора Стеріяде (різні композиції), Ал. Фебус (букарештські краєвиди), Адіна Павля Моску, Ніколае Фурдуеску, Д. Ґіяца, Аврель Діяконеску та Ал. Цюкуренку.

Відзначено дві картини одинадцятирічного вундеркінда Барке Фрумузахе: «вони свідчать про надзвичайнну обдарованість, так що можна вважати за виправдані найкращі сподівання, з умовою, що хлопець навчатиметься в досвідченого майстра».

Влучні портрети виставили В. Васілію-Фальті, Йон Власію, Ґ С. Саварджін та Йон Ґр. Поповічі.

Марія Кельсой-Крістеа
Композиція
Maria Chelsoi-Cristea.
The composition

Скульптурні праці носили імення відомих майстрів, як Йон Ялеа, К. Бараші, Корнель Медреа, Мігай Онофреї та Міліца Петреску.

Замітку ілюстровано кількома репродукціями. Можемо від себе сконстатувати, що автор має рацію: надзвичайного нічого. Краєвид Мірона Константінеску «На периферії» зроблено в манері, добре вже виїжджeній, зокрема в російському малярстві. Цікав'ша композиція Марії Кельсой-Крістеа, де є елементи якогось своєрідного монументалізму, опертого на народний примітив.

The exposition of Roumanian painting in Bucarest.

*

Інформацію про більш як двадцятилітню працю Української Академії (Студії) Пластичного Мистецтва у Празі принесли «Краківські Вісті» з 11. липня 1944 (від свого празького кореспондента Д. М.). «Понад 20 років, — пише автор, — Студія виконує на чужині почесне завдання: вона виховує нових мистців та ознайомлює чужинців з українською культурою».

Академія виникла зі студійного своїм характером Українського Гуртка Пластичного Мистецтва (1922). У 1923 р., після успішної виставки праць членів Гуртка, він перетворився на Українське Товариство Пластичного Мистецтва. Директором Академії, який головував у раді (складеній з керівників відділів, викладачів практичних та теоретичних дисциплін і технічних працівників), од самого початку був Д. Антонович, професор історії мистецтва в празькім Українськім Університеті. На чолі кляси малярства й рисунку до останнього часу стояв проф. І. Кулець. На чолі відділу різьбярства проф. К. Стаховський. Клясу графіки очолював Р. Лісовський. Перспективу викладав проф. В. Січинський, археологію проф. В. Слюсаренко, естетику проф. І. Мірчук.

За час існування Академії в ній навчалося близько тисячі початківців різних національностей. З відомих мистців, що пройшли тут студії, автор згадує імення В. Касіяна, С. Колядинського, М.

Кричевського, П. Холодного (сина), О. Лятуринської (славної також як поетки), К. Антонович та інших українців, тоді румуна Е. Нормана, чехів К. Ґабрієла, К. Пічмана, Л. Яськоі.

Від р. 1924 Академія влаштовувала щорічні виставки праць своїх учнів. У виставках брали участь і професори Академії. Академія брала участь і в чужих виставках, як от у 1925—1926 рр., коли у Празі, у зв'язку з міжнародним конґресом мистецького виховання, в павільйоні конґресу влаштовано спільну виставку. Для американських мистецьких шкіл тоді закуплено праці учнів Академії.

І. Мозалевський. Лицар

I. Mozalevskyy. The Knight

Курс навчання був чотирирічний. Студіювало звичайно близько 50 учнів щороку. В 1925 р. число їх досягло 70. Після участи в чотирьох виставках Академії та складення іспитів з теоретичних дисциплін учень діставав диплом майстра мистецтва.

В 1925 р. Академія видала ілюстрований альбом українською та французькою мовами: «Теперішнє українське мистецтво. І група празької Студії» (де, між іншими, репродуковано стильні праці І. Мозалевського, І. Кульця та інших майстрів). Чужа преса не раз містила прихильні статті та рецензії з приводу виставок Студії.

22 years of the activities of the Ukrainian Academy of Plastic Arts in Prague.

*

Про виступ визначного нашого поета Тодося Осьмачки з читанням своїх творів у Відні 3. вересня сповістила у хронікальній замітці газета «Земля» (1. жовтня 1944). «Автор, — сказано в замітці, — якого щиро привітали численні гості, прочитав уривки своєї «Думи про Зінька Самгородського», зразки своїх ліричних поезій та уривки своєї нової повісти «Старший боярин», яка була нагороджена першою нагородою на конкурсі «Українського Видавництва».

The Ukrainian poet Todos Osmachka reads from his work.

Le poète ukraïnien Todos Osmatchka lit sel propres œuvres devant le public.

*

22. вересня в Вінніпеґу (Канада) помер Олександер Кошиць. По цей бік українська преса присвятила його пам'яті низку виступів: так статтів загального або фахового характеру, як і особистих спогадів людей, що їм доводилося зустрічатись із великим дириґентом у праці або в приватному житті.

У замітці «Над свіжою могилою» («Вісті», 19. жовтня 1944) Ф. Д—ко відзначає втрату не тільки для нації, але й для всього культурного світу, для якого Ко-

шиць, пропаґуючи українську пісню з доручення свого уряду став «другим Колюмбом», бо відкрив тоді Европі й Америці «величезний край із багатомільйоновим населенням». У замітці наведено уривок з рецензії в одному тодішньому столичному европейському часописі: «Українська Капеля принесла нам невідомий запах чарівної польової квітки, вирослої на незнаних нам просторах казкового соняшного краю».

Олександер Кошиць (1919)

Olexander Koshytz

«Краківські Вісті» (2., 3. та 4. листопада 1944) вмістили ґрунтовну фахову статтю П. Щуровської-Россіневичевої «О. А. Кошиць як дириґент». Празька авторка розглядає творчу особистість покійного майстра в сфері, властивій для мистецтва дириґентури, де (зазначимо від себе: як і в режисурі) вирішує момент волі творця, яка охоплює людську збірноту.

Подаючи психологічний портрет творчої особистости Кошиця, авторка зазначає, що, сполучаючи в собі обидва моменти, без яких неможливе мистецтво дириґента: природну здатність інтерпретувати та фахову підготову, Кошиць мав ще й щось третє, вище, глибоко особисте, що давало йому змогу поминати кропітку аналітичну працю над виконуваною річчю, а охоплювати її «своїм творчим духом в цілому, вкладаючи характеризуючий текст до душі живого єства». «Кошиць, — пише авторка, — навіть не вимагав при переписуванні партій занотовування динамічних знаків, і то з тієї простої причини, що кожне його виконання могло бути відмінним від попереднього в залежності від настрою. Засадничою підставою інтерпретації Кошиця було ґрадаційне окреслення основної думки даного твору та пророблення окремих моментів, освітлюючих її».

Творча воля Кошиця була типово режисуральна. У статті наведено приклади впливу майстра на масу, впливу майже гіпнотичного. Не тільки обізнаність у багатьох царинах знання (філософія, богословія, література, історія, археологія), отже, не тільки момент раціональний диктував Кошицеві його надхненні промови до виконавців перед початком праці над річчю: дар красномовства та «широкого розумового розгляду» доповнював дар «надзвичайно розвинутої образотворчої фантазії». Він передавав своє видиво виконавцям найрізноманітнішими засобами впливу, і тут вирішну ролю відогравало досконале знаття психології маси, при чому, зрозуміло, «хорова дисципліна була в Кошиця на першому місці, але знову ж таки без тієї сухої академічности, яка відбирає охоту до праці у виконавців». Кошиць умів і пожартувати, вмів і піднесенням голосу

враз спинити «море розбуркано веселости».

Доповнюючи портрет майстра авторка зазначає, що «таке напруження власної волі вщерть вичерпувало фізичні сили геніяльного мистця, так що після кожного концерту Кошиць мусив спонукали «спостережливих критиків занотовувати їх дотепними та дуже характерними карикатурами і поміщати їх поруч з докладними та високопохвальними рецензіями музичної сторінки концерту».

Наприкінці статті коротко й ви-

Кошиць дириґує
(Тогочасна берлінська карикатура)
Koshytz conducts
(Contemporanous Berlin carricature)

якийсь час відпочивати в повному спокою». Так само виразно постає образ дириґента у властивій інтерпретації, зокрема у здобутті потрібних йому ритмічних комбінацій під час виконання — через непомітні рухи пальців, брів, вусів, голови й цілої постаті: «І ті дрібні, непоказні рухи, повні естетичної елястичности та елеґанції, далекі від танків т. зв. «експансивних» дириґентів, помагали Кошицеві при його незрівнянім динамічнім кресленні», а окремі вияви цього креслення разно відкрито тему, яка дедалі ставатиме актуальнішою в історії хорового мистецтва: започатковане від Кошиця наближення хорової продукції до оркестрового принципу. Авторка слушно зазначає, що наш майстер цим «поклав початок нової хорової доби», при виконанні під його керівництвом «можна було почути поруч з головною темою твору багато гарних та характерних протимелодій, звичайно за ціну строгої звукової гармонічної цілости. Цей то новий напрям у ба-

гатьох випадках оголомшив європейських музик, які стали наслідувати його». Та головною заслугою Кошиця, що виходить поза межі вузько фахових проблем, є те, що, як твердить авторка в іншому місці статті, він «вивів на всесвітню арену прекрасну українську народну пісню в цілій її чистій безпосередності. Кажуть, найвища краса полягає у простоті, але нашому поколінню, пересякнутому постійним змаганням досягнути чогось надзвичайного в шаленім темпі сучасного життя, так трудно відшукати «іскру божу» у звичайних речах. Треба було бути Кошицем, щоб цю іскру віднайти і відповідно її людству показати, чи то своїми аранжуваннями, чи особливо в репродукційній, мистецькій інтерпретації».

З матеріялу мемуарного дещо більше вмістив часопис «Дозвілля» (ч. 37, перше листопадове видання). На жаль, спомини Наталени Королевої вийшли мляві й невиразні, є в них багато незначних подробиць, цікавих хіба для самої авторки, та нема головного: живого образу покійного майстра. Зате цей образ є в гідних уваги спомичах Т. Петрової, з деякими скороченнями передрукованих із «Краківських Вістей» у цьому ж числі «Дозвілля». Наведемо епізод із цих споминів — виконання хором під орудою Кошиця «Ще не вмерла Україна» в радісні дні весни народів: «Тон. Почали. З першим тактом українці, що були в по береги наповненому театрі, почали вставати, але решта публіки байдуже сиділа. Олександер Антонович обірвав спів. Хор став як вкопаний. Олександер Антонович обернувся до публіки. В повній тиші його голос звучав аж неприємно різко й твердо: «Для тих, хто не вміє читати. Український гімн. Встати!» Театр встав як один чоловік. Боже, з яким захопленням співали ми цей гімн!»

The death of Olexander Koshytz. The great conductor has popularized throughout the world the Ukrainian folksong. Besides, he was the reformer of choir- singing.

A la mort d'Olexandre Kochytz. Le grand directeur du choeur qui a popularisé dans le monde entier la chanson populaire ukraïnienne, était en même temps un réformateur dans le domaine du chant choral.

*

«Український вісник» з 14. жовтня 1944 вмістив знаменну розмову Федора Ємця зі своїм кореспондентом Ю. Луговим про завдання українського мистецтва.

Насамперед, солідаризуючися з кореспондентом, наводимо його думку зі вступу до звіту про розмову з українцем-різьбярем професором Берлінської державної академії мистецтв:

«Якби на такім відповідальнім становищі опинився репрезентант іншої національности, то остання, як із почуття підставних гордощів за свого земляка, так теж і з природного нахилу до здорової реклями своїх життєвих осягів, напевно подбала б про те, щоб мистецька постать і фахова діяльність такої особи знайшли належне висвітлення і серед своїх людей, і серед чужих. Але традиційне наше легковаження всього рідного спричинилося до того, що про мистецький чин і дотеперішні осяги Ф. Ємця український загал майже нічого не знає».

Саме на це зважаючи, але не в меншій мірі й на скерованість самих висловлень видатного майстра, подаємо їх тут частково у витягах, частково в коментованому викладі.

Мірилом вартости мистецтва й зокрема кожного мистця, «істотною познакою», як висловлюєть-

ся майстер, він уважає самобутність. Коли її немає, «н е з а л е ж н и й ч и н т в о р ц я (підкреслення всюди «Українського Вісника». П р и м. ХОРСА) обертається тоді в підпорядкований чин н а с л і д у в а ч а, а сама «творчість» перетворюється в «техніку» (хоч би й дуже «майстерну», навіть «віртуозну»)». Засвоюючи мистецькі досягнення, треба стерегтися «морально-психологічного диктату» чужої стихії. З цього погляду, на думку майстра, не все було в порядку у процесі розвитку українського мистецтва за останні три десятиліття. Орієнтація мистців на чужі взірці (майстер має на увазі т. зв. некритичну орієнтацію) спричинилася до збочення українського мистецтва з його нормального індивідуально-народного, самобутно-національного шляху.

Тут майстер висуває тезу, зміст якої вияснюється наприкінці його висловлень антитезою. Коли майстер твердить, що гонитва за «справді европейським» відірвала мистецтво від рідностихійного «вповні українського», то тут у жадному разі не слід вбачати заклику повернутись до провінційних меж другої половини XIX сторіччя. Мова тільки про поверхові захоплення модою в колах «учених», за виразом майстра: «вишколених» мистців. Що він розуміє під виразом: «традиції, почерпнуті зі сфери народного мистецтва», розкривається далі, коли майстер характеризує українське мистецтво не як доробок поодиноких модерністів нашого віку, але як цілий комплекс мистецького світосприймання, цілий художній світогляд народної збірноти: «Бож об'єктивна аналіза життєвих обставин і реальних можливостей свідчить, що українська національна стихія посідає всі елементи, що ховають у собі передумову для широкого природного розвитку вповні самобутного, яскраво-індивідуального українського мистецтва». І нижче: «Саме нам, українцям, найменше випадає узалежнювати (як то було в останні часи) розвиток свого мистецтва від духової керми «мистецьких базарів», Парижу й інших европейських осередків. Наше мистецтво є глибоко емоціяльним, кольоритно-самобутним: тому підпорядкування його стороннім диктатам є, власне, рівнозначним його духовому знищенню».

Таким чином, мова про органічно розвинений культурний цикл, який тільки через свій цілковито своєрідний міст увійде в історію всесвітнього мистецтва й тим візьме участь у подальшому творенні культури людства. Тут, між іншим, закладено ключ до зрозуміння того, що майстер нижче вважає за неґативне, а що за позитивне в «мистецькому інтернаціоналізмі».

Отже, виходячи з глибокого розуміння того значення, яке має розвинений мистецький світогляд у житті народу, майстер вбачає цілковиту можливість дальшого становлення народу як цілости саме через це творче самоусвідомлення. Принаймні «недосягнення нами національно-політичної незалежности не позбавляє нас права на незалежність інтелектуальну, а зокрема мистецьку». Майстер, очевидно, виходить з досвіду інших, зосібна европейських народів, коли надає такої ваги кристалізації художнього ідеалу в ході загальнонаціонального відроджечня. Тому перед українськими мистцями стоїть велике завдання: «Мусимо сами себе пізнати й належно оцінити. А далі потребуємо забезпечити в себе справну мистецьку вихову».

Проблема мистецького виховання стоїть в осередку висловлень майстра. Поняття виховання рі-

шуче протиставлено поняттям «науковости», «вчености», «академізму», і в цьому місці майстер влучно вхоплює сутність мистецького духу доби між революціями минулого сторіччя та війнами нашого. Мистецтво Европи, «перейшовши через різні стадії свого розвитку, еволюціонувало з первісної форми творчого «індивідуально-майстрівського» мистецтва в пізнішу форму т. зв. «академізму» (доба мистецьких шкіл, студій, а не мистецької вихови), обертаючись потроху — через утворення мережі шкіл — в мистецьке ремісництво — —» За виразом нашого майстра, ремісництво орудує «відповідною науковою базою й високою технікою, але нетворче; бож саме ця «науковість» своїм знанням депримувала й підпорядковувала собі творчу інтуїцію, надиктовану талантом». Через те, коли майстер говорить, що через «мистецьке шкільництво» в художній практиці «технічна вмілість освіченого академіка цілком відсунула в тінь творчу інтуїцію майстра», то під «шкільництвом» тут треба розуміти винятково оте нестильне «ремісництво» або, як ще йнакше висловлювався Станіславський: «штамп», — але в жадному разі не поняття мистецької школи, тобто співпраці, часто в кількох поколіннях, різних творчих особистостей, об'єднаних спільним творчим світосприйманням. Існуванню шкіл у тому значенні, як склалися вони в середньовіччі й дотривали, зокрема в нас, аж донині в народній гуці, майстер надає величезної ваги, бо саме тут добачає органічну безперервність розвитку національної мистецької традиції, яку треба тільки «викрити, вивчити та належно засвоїти до потреб і завдань сучасности». Як позитивний приклад звертання сучасних творчих особистостей до національної школи, майстер наводить «сучасне церковне малярство (Холодний, Бойчук), опер-

Петро Холодний Старший
Пречиста Діва

Petro Kholodnyy Sen.
The Holy Mother

те о мистецьку традицію стародавнього українського іконопису». Але «з малярством світським (не церковним) справа так не стоїть, бо тут ми ще не нав'язали прямого зв'язку зі старим пнем».

Говорячи спеціяльно про скульптуру, майстер торкнувся питання тематики. На його думку, «сучасне різьбярство не сягає своїм

змістом до інтимних глибин творчого духу, вповні задовольняючись поверховістю тематики, заступленої віртуозністю форми». А, тим часом, «скульптура має в істоті завдання, аналогічні з завданнями театрального мистецтва, від якого вона різниться тим, що зміст і мелодію вона з хвилинного обертає у вічне», і саме тут стає яскравою відповідь на кардинальне питання теми: «Для здійснення цього завдання непотрібно силоміць вишукувати якоїсь особливої тематики, бо правдивий мистець, при відповідному його вихованні, знаходить своїми широко розкритими очима досить потрібного тематичного матеріялу». Нижче знаходимо й відповідний особистий підхід майстра до формальної проблеми у зв'язку з працею над матеріялом, «який служить мистцеві для реалізації його задумів та пристосування того матеріялу до змісту праці, а форми — до матеріялу (бож матеріял диктує відповідну форму)». Майстер твердить, що «основне завдання різьбяра — знайти здоровий і доцільний компроміс між мистецьким відчуттям дійсности та тими технічними можливостями, що їх дає певний матеріял».

Висновуючи провідну думку своїх міркувань, майстер ще раз підкреслює, що «трагедією сучасного мистецтва є те, що воно «вишколене», а не «виховане». Та назагал для українських мистців шлях до правдивого мистецтва ще відкритий» бо «наша національна душа ще не засмічена шкідливими тенденціями «мистецького вишколу» який збиває індивідуальність творчого чину».

У тісному зв'язку з цією провідною думкою стоїть вищезгадане питання про «мистецький інтернаціоналізм». На перший погляд видається, що майстер засуджує це явище як таке, коли засуджує внесення в сферу національної психіки чужого духу, у творчість — гасла «індустріялізації мистецтва», що йде в парі з його «інтернаціоналізацією». Якщо «найпекучіша потреба сучасности це самоусвідомлення кожного народу — самоаналіза його національної душі та відшукання духових скарбів його національної істоти», то, з цього погляду, є страшною «одірваність мистецтва від непорушних джерел його буття — одірваність, яку завинили: «академізм» — з одного боку та «мистецький інтернаціоналізм» — з другого». Тут несамохіть пригадується лапідарно висловлена думка Є. Маланюка, коли він, аналізуючи творчість компоніста Стравинського та різьбяра Архипенка, вказує саме на інтернаціоналізм та відірвання від національної стихії як на причину заходу обох згаданих мистців у сліпий кут. Залишаючи по боці питання про цілковиту безпомильність такого твердження, зазначимо тут лише, що в поняття «мистецького інтернаціоналізму» Ф. Ємець вкладає дещо відмінний зміст.

Сама діялектика мистецьких явищ підказує майстрові розрізняти інтернаціоналізм і «інтернаціоналізм». Одна річ — некритично, як метелик на світло, кидатись на інтернаціональну моду, продиктовану поверховим смаком світового міщанства якимсь спритним штукарем або, що ще гірше, політичним демагогом у мистецтві. Але зовсім інша річ, коли мистець створить з матеріялу, який дає йому його рідна стихія, інструмент такої досконалої виразности й такої сили, що ним може впливати на всі зори, на всі слухи, понад мовами й кордонами. Оцю вселюдськість щирого, високого мистецтва мав на увазі майстер, коли наприкінці розмови, на запи-

тання кореспондента: «Чому у Вас, пане професоре, такий слабкий контакт з українським громадянством і чом воно про Вас так мало знає?» — відповів: «Моя фахова праця не розрахована на сучасність; вона — «немодна», бо пов'язана з інтернаціональними мистецькими тенденціями». Це значить: кожній людині, незалежно від походження, мови й кольору — близькими й зрозумілими.

Річ ясна: кожній людині, яка прагне наблизитись до мистецтва, щоб відчути його, зрозуміти й включити в комплекс своїх життьових функцій.

An interview with the Ukrainian sculptor Fedir Yemetz.

Un interview avec le sculpteur ukraïnien Fedor Yemetz.

*

З приводу 25-річниці смерти Миколи Євшана (Федюшки), ідеолога українського модернізму, наша поточна преса не спромоглась на будь-який помітний виступ. Зокрема нам відома досить велика стаття П. Петренка, проектована для одного двотижневика, але не вміщена через різні технічні перешкоди. «Краківські Вісті» з 25. листопада вмістили коротеньку статтю О. Бабія. Стаття має характер написаної з обов'язку, не позначається цікавою якоюсь провідною думкою, а стилістично бліда і штампована, несподівано для Бабія, поета і мислителя. Найістотніше питання про єдність Євшана як естета й громадянина залишено відкритим, маємо лиш загальні фрази, як отака: «— — парадоксальним протиріччям було й саме життя та смерть Євшана: він, апостол «мистецтва для мистецтва», ворог тенденційної, вузькосуспільницької літератури, став вояком, борцем за суспільні ідеали і згинув за них».

А тим часом приклад критичної діяльности Євшана є дуже добрий привід увійти в коло не тільки численних побічних мистецьких проблем, а й головної: взаємини художньої творчости та життьової дійсности. Згадана

Микола Євшан

Mykola Yevshan

стаття П. Петренка робила глибшу спробу омислити це питання, ніж це є в побіжних нотатках О. Бабія. Останній автор гадає, що протиріччя в Євшана походили від неповного усвідомлення того, «що суспільницько-вартісний твір може відповідати вимогам апостолів чистої краси й естетизму», хоча в іншому місці виходить, що Євшан «любив творчість ідейну, глибоко національну, а лише був ворогом дешево-тенденційної, мілкої літератури». На нашу думку, ні такі поверхові твердження, ані напрям безперечно ґрунтовнішої, але загалом розпливчастої студії П. Петренка не здатні повністю підвести до глибшого зрозуміння Євшана та основної проблеми.

Вага Євшана, критика гостро-зорого й широкосяжного, хоч може дещо скорого на висновки, зовсім не в тому, що він не ви-

знавав «вузько-клясового цінування мистецтва, виступаючи проти критиків-народників, соціялістів і марксистів — —» (Бабій). Вага Євшана в тому, що він тоді відважився виступити з гаслом: «хай мистецтво буде тільки мистецтвом», водночас заперечивши для українського письменства шлях оранжерійного естетизму на кштальт казок Оскара Вайлда. Як слушно зазначає П Петренко, «юрба» в Євшана має таке саме значення, як і «чернь» у Пушкіна та «німії подлії раби» в Шевченка: не нижчі кляси за пашпортом, а нижчі морально групи».

Сам Євшан підкреслював, що мистець повинен протиставляти себе не «масі як такій», а устандартненим смакам, устандартненим та спримітивізованим через втручання в життя мистецтва немистецьких чинників, що ставили мистецтву немистецькі завдання. Хибне тлумачення ролі мистецтва призвело до того, що «життя стратило свої барви стало чимсь страшно одностайним, механічним та беззмістовним, позбавленим можливости щирої радости, утіхи, гри».

Помилково думати, що критик тільки констатує те, на що спромагається мистецтво його доби. Євшан високо розцінював творчість, наприклад, Василя Пачовського, і літературна звичка неминуче пов'язує ім'я критика з пропаґандою сучасної йому стилевої практики. Традиційне враження ще підсилюється твердими залишками в пам'яті нав'ть зовнішньої, зорової сторони: наприклад, обкладинки тогочасних книжок, виконаних у манері «українського декадансу». Але так само, як, приміром, театральні закони Станіславського стосуються не тільки до практики його Художнього театру першої пори наївного натуралізму але входять у перспективу вічної органіки акторського мистецтва, так і засади, висловлені Євшаном, вириваються з його доби в наступні, зокрема в бурхливе десятиліття українського ренесансу 20-х років, що витворив такі речі в мистецтві, як «Майстер корабля» Яновського, як «Місто» Підмогильного, як «Подорож доктора Леонардо» Йогансена, як проза Хвильового, як поезія Тичини, Рильського, Бажана, як драматика Миколи Куліша, як фільми Олександра Довженка.

Всю критичну діяльність Миколи Євшана спрямовано на повернення мистецтву його законного становища в проявах багатогранного людського життя: на плекання духу мистецького світовідчування, мистецьких емоцій, образного мислення. Він знав, що коли від мистецтва вимагати не того, «чого вимагається від популярних брошур», а того, на що воно спраді спроможне, то мистецтво знову зійде на високий самодатний престіл, як за часів свого найвищого розквіту в житті народів, коли «маса слухала артиста, з запертим віддихом ловила звук його ліри і давала себе вести йому; була для його тлом, чутким резонатором його дум, була аристократом і шанувала своїх вибранців, уважаючи їх за **своїх** післанців, за своїх представників».

The death of the Ukrainian literary critic Mykola Yevshan (Fedyushka). Yevshan has started the period of aestheticism in Ukrainian art.

A propos de la mort de critique littéraire ukraïnien Mykola Yevchan (Fediuchka). Il a commencé l'epoque de l'esthetisme dans la littérature ukraïnienne.

*

Часопис «Нова Доба» (з 17. грудня 1944) приніс звістку про смерть Макса Гальбе:

«У четвер 30. листопада цього

року помер один з чільних німецьких письменників — Макс Гальбе. Він народився 4. жовтня 1865 р. в Ґютлянді біля Данціґу, і з природою свого родинного краю зв'язав усю свою творчість. Найкращі його твори навіяні ліризмом та епікою Кашубських озер, балтійських дюн та старовинним подихом Данціґу.

Макс Гальбе добре відомий і в нас своїми драмами. Його «Молодість» ішла з великим успіхом і на українських сценах, однаково в Києві та Львові, а його п'єсу «Ріка» в перекладі реж. Іваницького[1]) ставив нещодавно львівський театр. Його п'єси — це трагедії одиниць, які стають віч-на-віч зі стихійними силами природи. Крім п'єс письменник залишив і низку оповідань та повістей».

П'єси Гальбе трапили до нас якраз у переломові періоди нашого театру. Нагадаємо коротко зовнішню їхню історію на українській сцені.

У Києві «Молодість» переклав та виставив Лесь Курбас. У рр. 1917—1918 він, гостро відчуваючи «познаки старіння, смерти й епігонізму» в театрі доби, повів боротьбу за вихід на арену всесвітньої культури театру українського, який «з'явився першим протестом проти такого стану носить у собі всі симптоми нового самостійного шукання, нової волі» (стаття Курбаса в тижневику «Мистецтво», К. 1919. ч. І) Український тип, писав Курбас «проявив досі своє відчування в довгому етапі часто талановитого, доволі високого культурою та недалекого культурністю романтично-побутового театру. Тепер вимагає він свого проявлення, своєї формотворчости у новій своїй концепції, якої рями не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старини, котра почуває себе у зв'язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів». Виходячи з цих настанов, звертаючись до здобутків генія інших народів, виявленого в мистецтві театру, Курбас включав у репертуар, поряд із Софоклом, Шевченком, Шекспіром, Ґрільпарцером, також і видатних тоді сучасників, що хвилювали суспільство гостро поставленими проблемами: Винниченка, Жулавського, Гальбе.

У прем'єрі «Молодости» взяли участь: С. Боднарчук, О. Добровольська, М. Терещенко, О. Ватуля, Л. Курбас, Г. Ігриць. Після захоплення Києва денікінцями та ліквідації українського театру «Молодість» відновлено у Вінниці напровесні 1920 — за участю А. Бучми, Л. Гринішака, О. Добровольської, М. Крушельницького, Й. Гірняка, О. Ватулі та ін. Взимку 1921—1922 «Молодість» ішла в Херсоні. В Галичині «Молодість» виставлено вперше влітку 1920 під керівництвом М. Бенцаля та за участю М. Бенцаля, Н. Левицької, А. Лісового, Я. Славенка, Т. Левицького, згодом під режисурою О. Загарова за участю М. Бенцаля, О. Загарова, О. Голіцинської, М. Крушельницького, В. Блавацького. В червні 1920 виставив «Молодість» театр у Станиславові під управою З. Стасюка та Е. Шепаровича.

Інша п'єса Гальбе, «Ріка», трапила на нашу сцену в момент може ще критичніший: коли театрально-творчі сили всієї України, незалежні від неґаційного чужого впливу, зосередились на заході, щоб по змозі затримати кращі традиції останніх десятиріч та на їх ґрунті провадити далі український театр властивим йому шляхом. «Ріку» написано десять років пізніше від «Молодости», на переломі XX

[1]) В замітці помилково надруковано: Івановського.

сторіччя, коли проблема взаємин суспільства й мистецтва загострилась до межі можливого. Перекладач «Ріки» І. Іваницький написав («Краківські Вісті» з 5. червня 1942), що її створено «в добі, коли в европейській літературі змагалися або й перехрещувалися головно натуралізм зі символізмом — — Біля реформації театру згуртувалося тоді багато корифеїв сучасного театру. Техніка сцени робить у цю пору шалений крок вперед і часто усуває драму на другий плян — — Тоді саме постають спроби впливати на глядача не драмою, себто живим словом, але головно трюками сценічної техніки — — Але Гальбе у своїй творчості ставить на почесному місці в театрі в першій мірі драму, не заперечуючи, одначе, й сучасних осягів сценічної техніки».

*

Треба визнати, що тут десь лежить ключ. Мистецтво має власні закони, що включають ідейність як таку. Без ідейности мистецтво стає порожньою іграшкою, хоч як блискучою зовні. Макс Гальбе, драматор загалом середній, якимсь чином знов тепер обернув до нас обличчям цю істину. Нехай мудрість його творчости проста, позбавлена зовнішніх ефектів, нехай її оформлення має в наші часи вигляд уже дещо старомодний, який мав би тепер і, приміром, Гавптманів «Затоплений дзвін»: «Чого не бачить розум мудреця, — мовляв Шіллер, — те зрить душа дитини простодушна».

І, по суті, ідея творчости Гальбе вічна для всіх часів людських, особливо ж для часів розриву свідомости, викликаного зовнішніми та внутрішніми гігантичними зрушеннями. З приводу прем'єри «Ріки» у львівському театрі Л. Нигрицький писав («Наші Дні», ч. 11, жовтень 1942): «Чи це ріка чигає? Ні, це чигає та всемогутня сила, яка кидає людьми як м'ячем, та невидима, незбагнута сила, що має свою жорстоку логіку. В цьому випадку це ріка, в іншому — молодість».

Але людині випадає участь у хаосі стихійних сил: усвідомлена дія. Дія творчої боротьби. Сам Гальбе висловився про це так: «Мабуть, це було моїм завданням на світі: навчати вірити, що мусимо вірити доти, доки ми, люди, здираємося драбиною вгору, щоб побачити Бога, бо у противному випадку, якщо висіти в повітрі над безоднею — закрутиться нам у голові»[2]). І ще: «Перше й останнє слово каже Господь Бог сам. Інтермедія ж — наша».

The death of the German dramaturgist Max Halbe. Survey of Halbe's plays on the Ukrainian stage.

*

Те саме число «Нової Доби» вмістило слідом замітку про смерть Марінетті:

«У суботу 2. грудня ц. р. помер у Міляні, у віці 68 років, Філіппо Томазо Марінетті, письменник, творець маніфесту відомого у свій час мистецького напрямку — футуризму. Викликаний ним на початку 1907 р. новий революційний рух у літературі відбився й на інших ділянках мистецтва — малярстві, різьбі, театрі, не лиш в Італії, а й у всьому світі. Мав він вплив і на український футуризм, що почався коло 1913 р. — — Колишній революціонер

[2]) Пригадаймо думку геніяльного чеського поета Махи: «Я люблю квітку, що зав'яне, тварину, бо її не стане, людину, що вмре й не буде, бо почуває, що згине назавжди; я люблю — більше, ніж люблю — я корюся Богові, бо Його немає».

помер як член італійської Академії».

При цій нагоді про мистецьку путь Марінетті та про футуризм як етап історії світового мистецтва слід згадати бодай у найістотніших його моментах, у межах енциклопедичних даних.

Футуризм, названий так від латинського futurum (майбутнє), виник в Італії та розповсюдився по Німеччині, Австро-Угорщині, Росії й т. д. як течія у просторових мистецтвах, у письменстві, музиці, театрі. Спершу була це течія стихійного голого протесту проти встановлених мистецьких канонів.

Мистці, які започаткували новий напрям, відчували сутність його в чистому динамізмі. Вже одночасно з опублікуванням у французькому часописі «Фіґаро» першого «Футуристичного маніфесту» (20. лютого 1909) та появою «Маніфесту малярів» (1910) Марінетті й практично творив «стиль слів на свободі та бездротової уяви», руйнуючи синтаксу, нищачи розділові знаки, уживаючи дієслів лише в неозначеному способі, усуваючи прикметник тощо. Його твори цього періоду: роман «Мафарка-футурист» (1910), «Битва під Тріполі» (1911), «Дзанґ-Тум-Тумб» (Мілян 1914) — пройняті гострою й упертою жагою нових форм та позначені часто-густо примхами заради примх (напр., чисто поліграфічні кунштики). Він настирливо рекомендував: «За іменником без об'єднувального речення повинен іти іменник же, пов'язаний із першим аналогією: мужчина міноносець, женщина затока, натовп прибій».

Северіні. Танок пан-пан
Severini. The dance pan-pan

Загальна бойовість напряму ви-

явилася, зокрема, у плеканні «телеграфічного стилю», щось на зразок звідомлень воєнних звітодавців. Так написано, наприклад, «Битву під Тріполі». Ось речення із «Дзанґ-Тум-Тумб» (з доби Балканської війни): «Обрій = найяскравішому сяйву сонця + 5 трикутних тіней + 3 ромби рожевого кольору + 5 фраґментів горбів + 50 колон диму + 23 спалахи вогню».

В революції форми пліч-обпліч виступають і інші співборці та попутники футуризму: Лючіяно Фольґора, Коррадо Ґовоні, Паольо Буцці, Альдо Палляцескі, Ліберо Альтомаре. Фольґора віршує самі йменники. Палляцескі, спираючись на засади маніфесту Люїджі Руссольо «Мистецтво шумів» (1913), запроваджує в поезії силу звуконаслідувальних слів, позбавлених глузду (вірші: «La fontana malata», «Оро Доро, Додоро», «Ара, Мара, Амара»). В рр 1912—1915 появляються часопис «Лячерба» та «Антологія поетів-футуристів», які пропаґують та взаконюють досягнення нового напряму.

Подібні намагання розсадити звичні рамці, розсунути до можливого засоби мистецької виразности спостерігаємо й у суміжних царинах. Малярі й різьбярі прагнуть передавати рух, стремління швидкість. Вони запроваджують «лінію сили», різноманітні зсуви, перетини, напливи, культивують багатоплянність, зображують рухомий об'єкт одночасно в послідовних станах[3], наприклад, коні в Карра, танечниці з численними руками й ногами в Северіні. Поступово футуристи доходять до усвідомлення абстрактного динамізму як до єдиного змісту їхньої творчости: «Абстрактна швидкість» Балла, «Елястичність» Боччоні, «Динамізм» Руссольо, «Дооседредкові сили» Карра. Так само у відтворенні динаміки натовпу: «Танок пан-пан» та «Баль в Моніко» Северіні, «Повстання» Руссольо, «Похорон анархіста Ґаллі» Карра.

Намагаючись провидіти за зовнішнім феноменом дію законів вселенської динаміки, мистці-футуристи створюють особливий багатоплянoвий пейзаж, де синтезують видимий краєвид з різними викликаними ним асоціятивними моментами (напр., «Синтеза міста Прато» Соффічі). Багатоплянoвість, перехрещення зорових асоціяцій широко використовується так само при відтворенні станів душі сучасного мешканця міста, душі напруженої, збудженої, насиченої враженнями, що тиснуть одне на одне Наприклад, «Прощання» Боччоні являє собою зображення цілого складного комплексу притомности. Коли майстер працює над проблемою світла, то його «світлотінь» виходить із меж звичнозорового: його цікавить зображення променів, що промикаються крізь об'єми: «Голова — дім — світло», «Розвиток пляшки у просторі», «Спіральний розвиток м'язів у русі».

Так само ламаються й канони прийнятих технік: Боччоні, наприклад, запроваджує в різьбярстві «антискульптурні матеріяли»: скло, картон, бляху тощо.

Шляхом революційного формального новаторства футуризм ішов і в повоєнному часі. Оформилась так звана «аеропіттура» («повітремалярство»): комплекс почуттів, що їх викликає літання літаком, своєрідність зорового сприймання згори («Авіятор» Детторі, «Повітряний краєвид» Тато тощо).

Все таки вже тоді помітний нахил зупинитись на досягненнях,

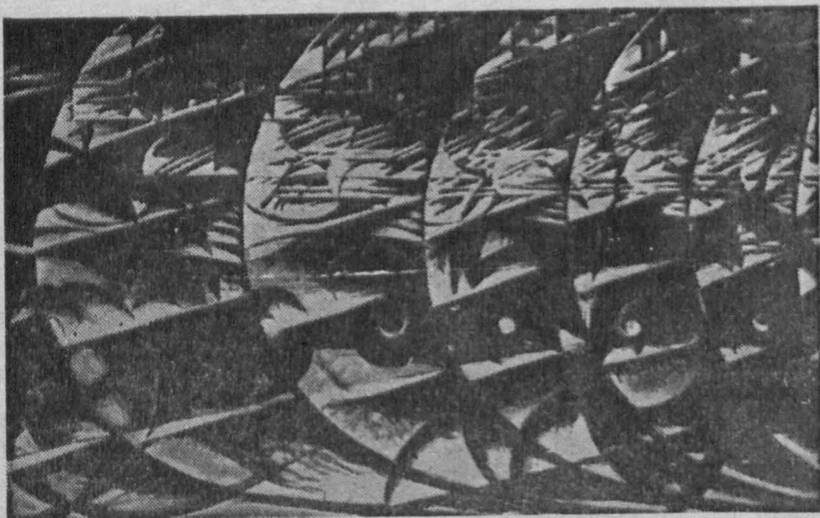
---

[3]) Цікаво, що на цю можливість для просторових мистецтв указував ще Лессінґ у «Лаокооні».

розглядітись та спробувати запровадити нову канонізацію, надавши цим напрямові рис клясичного стилю. Наприклад, вигляду одного з опорних канонів набуває згадана багатоплянність, висловлена в повоєнному гаслі як «організована одночасність відчуттів». Такий характер підсумовування мають усі повоєнні футуристичні маніфести: «Нова релігія — мораль швидкости», «Тактилізм» («Мистецтво приторків» — Париж 1921), «Про аеропоезію» (1931).

Мистці-футуристи шукають синтези, закріплення, стабілізації Український критик (С. Гординський, «Малярство в Італії», «Наші Дні», ч. 7, червень 1942) характеризує це так: «Революційність футуризму з роками притишувалася, верх брала латинська міра, і нині фактично найпалкіші його апостоли, ось як Северіні, стали майстрами нового, так сказати б, неоклясичного малярства, де новий дух поєднаний зі старим досвідом». Та й сам Марінетті, єдиний послідовний футурист, як бачимо з припочаткової замітки, наприкінці творчого шляху набув, так би мовити, академічної ваговитости.

Либонь, найістотнішим є третій етап футуризму, третій якісно, бо хронологічно він розвивається ще перед другим, у кожному разі в парі з другим. Третій етап футуризму: переростання національного у всесвітнє.



Балла. Швидкість
Balla. Velocity

Водночас із тим, коли футуризм із протесту як такого ставав в Італії явищем шовіністично-імперіялістичним, викликаний ним рух спричинив потужний відгомін по всій землі. У Франції виступив Ґ. Кан із теорією «вільного вірша», виникли мистецькі течії, споріднені з футуризмом: пароксизм, динамізм, симультанізм. Архітектурні проєкти італійця С. Елія багато в чому випередили повоєнні конструктивістичні ідеї Ле Корбюзьє. В Англії виник імажинізм (точні-

ше: імажизм) та вортицизм (від латинського vortex — вихор).

В рр. 1911-1912 футуризм оформився як особливо міцний та своєрідний напрям у Росії. В поезії, наприклад, він означав рішучу відмову від естетики символізму та акмеїзму і знайшов свій вияв аж у чотирьох різних угрупованнях: «Ґілея» (брати Бурлюки, Хлебніков, Маяковський, Ґуро, Лівшиц, Каменський, Кручених), «Асоціяція егофутуристів» (Ігор Северянін, Іґнатьєв, К. Олімпов, Ґнєдов та ін.), «Мезонін поезії» (1913—1914; Вадим Шершеневіч, Большаков, Рюрик Івнєв), «Центрифуґа» (1914; Бобров, Пастернак, ранній Асєєв).

Зі свого боку просторові мистці, «лучісти» («луч» — «промінь») та «будучники», Ларіонов, Ґончарова, Романович та інші, об'єднані в гурті «Мішень» («Мета пострілу»), видали маніфест, в якому говорилося: «весь геніяльний стиль наших днів — наші штани, піджаки, взуття, трамваї, автомобілі, аероплани, залізниці, ґрандіозні пароплави — яка чарівність, яка розкіш, велика доба, якій не було нічого рівного у світовій історії».

Гасла футуризму безпосередньо ввійшли в перші роки російської революції. Теоретик у «Мистецтві комуни» М. Пунін висловився тим способом, що «реалізм незгарний як школа, як форма», а Натан Альтман, який ґрандіозно оформлював революційні врочистості, проголосив, що «лише футуристичне мистецтво є в сучасну добу мистецтвом пролетаріяту». Татлін працював над просторово-матеріяльними конструкціями, Малевич плекав абстрактний супрематизм. І експеримент Маяковського з закладенням «Першого у світі футуристів театру» безперечно не минув без сліду для Меєрхольда, який став майже необмеженим диктатором театру революції на весь перший її етап.

«Мистецька революція, започаткована від футуристичного руху, покликала до життя або вплинула на численні передові течії — кубізм, орфізм, дадаїзм, симультанізм, зенітизм, промемізм, вортицизм, конструктивізм супрематизм, імажинізм, ультраїзм тощо» — перелічує сам Марінетті. Але крім цих безконечних «ізмів», породжених почасти лише зовнішнім впливом футуризму та здебільшого однобоких та одноденних, можемо простежити внутрішню спорідненість із футуризмом таких видатних майстрів сучасности, як Джойс, Дос-Пассос, Гемінґвей, Едшмід у красному письменстві, як Пікассо в малярстві, Архипенко в різьбярстві, Піскатор та Буріян у театрі.

*

Наведений перегляд зовнішнього руху та досягнень футуризму дає змогу зачепити тут одне істотне питання словесної творчости. Адже в футуристичній поезії людство знов було наблизилось до розкриття таємниці літератури міжнаціональної.

Ми кажемо: наблизилось. Це не означає: розкрило. Була одна лиш єдина мить, коли здавалося можливим, як за великих епох мистецтва, досягти абсолюту. Але так тоді, як і тепер, це тривало одну лиш мить. Далі все пішло своїм шляхом: розколина між задумом та виверщенням знову глибшала й глибшала.

Ми маємо тут на увазі саме момент абсолюту: чи можливий витвір високого мистецтва, що зберіг би всі ознаки національного походження, але водночас вражав би свідомість та емоції всіх націй? У царині мистецтв просторових тут маємо неоднораозову позитивну відповідь (буддійські статуетки, гуцульська різьба, загальноукраїнське вишиван-

ня). Так само в кіні — в добу, коли воно було нерозмовним, тобто, коли воно ще не перестало бути властивим кіном (експресіоністичний фільм на чолі з «Каліґарі», «Остання людина» Мурнав, праці французьких «аванґардистів», Чарлі Чаплін). Щодо мистецтва звуків, то загальновизнаним від віків є інтернаціоналізм музики, найабсолютнішого з мистецтв. Але наближення до звукового абсолюту красного письменства досі було лише стихійним, уривковим, моментальним, як от еддична давньогерманська алітераційна поезія Зробити це наближення свідомим залізним законом мистецтва вперше заповзялася поезія футуристична. Чи досягла?

Одному з наших співпрацівників довелося розмовляти зі звичайним італійським робітником. У розмові італієць висловив жаль, що по школах світу не викладають обов'язково есперанто, а тоді асоціятивно перейшов на тему футуризму. Очевидно, починаючи від доби Відродження, мистецтво найпопулярніше саме в італійському народі, а найскладніші мистецькі проблеми жваво дебатуються там серед найширших мас. Італієць похвалив футуризм саме за те, що футуристична поезія прагне бути мірилом міжнаціонального мистецького слова. Тут наш співпрацівник прочитав йому вірш українського футуриста Михайля Семенка «Автопортрет», що його мав під рукою. Йому довелося зробити тільки одне пояснення: що рядки складаються з елементів імени та прізвища автора — саме ж читання італієць слухав як щось абсолютно зрозуміле.

Повторюємо: це була одна лиш мить. Семенко ходив вістрям ножа: наблизився вщерть до істини чистого слова, наблизився до абсолютної поезії як мистецтва звуку. Тільки наблизився, а наступної миті вже відійшов, і віддалився, відкотився куди далі, ніж мистці традиційні. Футуристичний абсолютний вірш зберігся в пам'яті як одна неповторна мить.

Слово за наступниками.

A survey over the development of Italian futurism.

La revue des voies du développement du futurisme italien.

Zur Geschichte des italienischen Futurismus.

*

Аж до весни 1944 театральне життя Галичини йшло в напруженому ритмі. Брак серед галицьких журналістів фахових театральних рецензентів не дає відтворити образ сучасної нашої театральности по цей бік, бо що істотного можна вивести з таких от фраз, як: «артистка, не зважаючи на свою молодість, виявила великий хист» або «артист відзначався темпераментом щирістю та переконливістю виконання ролі». Через те, оглядаючи театр лиш на основі загальних даних та деяких власних спостережень, обмежимося на загальних міркуваннях та кількох фактах.

За той час, коли німці керували загальним, а отже й театральним життям України, певні кроки пороблено й у ділянці театру. Окупантів театр цікавив як екзотичний засіб розваги для вояків та цивільних урядовців на східньому фронті, отож на цю мету й скеровувано їхню театральну політику. Ненімецькому населенню перепадали крихти.

У досить таки численних театральних колективах, створених напівзорганізовано, напівстихійно, переважали не справжні мистецькі сили, а сили третього ґатунку.

Саме ці останні, особливо на

провінції, визначали характер нашого театру на сході в розгляданий період. Це був стиль зросійщеного театрального пересувництва. Він часто-густо межував зі звичайною драмгуртківщиною та вряди-годи прикривався модерно-постишевською малоросійщиною. Річ ясна, що в справі повернення нашому театрові його лоду й безшабашної спекуляції, театри, покинені на принцип матеріяльної самовистачальности, цілком залежали від того, чи розв'яже свій гаман господар становища — базарний спекулянт. Який театр міг створитися з поєднання мистецьких вимог німецького зондерфюрера й купця-жмикрута, можна собі уявити.

Сцена з опери Сметани
«Продана наречена»
A scene out of Smetana's opera „The Sold Bride"

органічної традиції, в справі вивищення його культурного рівня, очищення від нетворчих елементів, вихови молодих кадрів тощо — не міг відограти істотної ролі запроваджений згори по деяких більших колективах принцип «інтендантства», бо призначені ґефрайтори та зондерфюрери зеленого поняття не мали про шляхи розвитку українського театрального мистецтва, а здебільшого й про мистецтво театру взагалі. До того ж, в обставинах го-

Театр західньоукраїнський, зокрема галицький, розвивався в останнє десятиріччя власним шляхом. Провідні театральні діячі Львова, коли й відчували в собі оту непереможну жагу рішучої та безкомпромісової формотворчости, якою жагою позначено діяльність майстрів театру Великої України в добі українського ренесансу 20. років, то не могли втілити її, скуті провінційним, а часто й дилетантським вихованням і світоглядом так україн-

ського актора, як і рядового українського глядача в часах польської держави. Про причини цього тут говорити не місце, скажемо тільки, що це так само сталося не з вини українського актора або українського народу.

За німецької окупації до галицького театру влилося чимало свіжих сил акторських, режи-

В. Блавацький в ролі Гамлета
V. Blavackyy as Hamlet

серських, музичних. Особливе значення мав прихід одного з перших акторів театру Леся Курбаса — Йосипа Гірняка. Але не могло бути й мови про безпосереднє поширення традицій «Березоля». Цьому на перешкоді стояли з одного боку та ж сама матеріяльна залежність театру від глядача. Правда, хижацько-спекулятивні інстинкти в галицькій міській верстві, твореній останніми десятиріччями, може не доросли до таких монструальних маштабів, як виросли вони під німцями на осередній та східній Україні, — все ж рівень цієї верстви був дуже невисокий і сталих мистецьких смаків, уподобань і наставлень галицький глядач не мав. Його треба було ще виховувати.

З другого боку, ще більше значення мало те, що не було добре вишколеного, гнучкого, культурного актора. За попередніх часів актор у Галичині — не кажемо про поодинокі винятки — був героєм у боротьбі за саме існування українського театру в неймовірно тяжких умовах, але саме через тяжкі умови він не міг стати кваліфікованим майстром, а часто навіть не міг піднестися до потрібного загальнокультурного рівня. Йшло, отже, не тільки про перевиховання глядача, але й про перевиховання актора. Йшло про створення театру не експериментального, а театру культурного й принципового. Йшло про поступове (хоч і швидке) засвоєння здобутків театру на схід від Збруча — бо тільки після цього можна було б органічно перейти до експериментів і шукань. Ішло про роки — не місяці й не дні — впертого навчання та перенавчання, про роки перевиховання глядача й самих себе — і то ще всупереч основній провідній лінії німецьких начальників театру.

Коли група передовиків з великим запалом бралася за це, ніхто не вірив в успіх. Але ентузіясти перемогли. Глядач був скорений і матеріяльна сторона стояла дуже добре, хоч театр майже не йшов на компроміси і за винятком однієї-двох вистав (на зразок «Схоплення сабінянок» Шентана) не знизив ніде свого мистецького рівня. Актор зріс — і нормальний европей-

ський репертуар від Шекспіра, Мольєра та Ґольдоні до модерної французької комедії став приступним для нього. Вперше в історії українського театру повним голосом зазвучала зі сцени драматика Лесі Українки («Камінний господар» — «На полі крови» — «Йоганна, жінка Хусова», а виконання ролі Юди В. Блавацьким критика справедливо відзначала як видатне в історії майстерности українського актора). Після років заборони відродився Кулішів «Мина Мазайло».

Завдання режисури було зрозуміле: перевиховати актора й глядача, що виросли на етнографізмі й побутовщині, — в европейському репертуарі, почасти психологічному, але насамперед справді **театральному**.

Якихось два-три сезони дала історія цьому львівському театрові драми[4]) на його завдання, — але сталося чудо: цього короткого часу вистачило, щоб підготувати ґрунт для нового розгону українського театру, щоб виробити засновки для перенесення Курбасових безпосередніх традицій на ґрунт західньоукраїнського театру. Цього останнього кроку не сталося, хоч він уже готувався — в Театральній студії під проводом Й. Гірняка, у мріях того ж Гірняка про створення самостійної малої сцени.

Історичні події 1944 перешкодили здійсненню цих плянів. Але на скільки вони були вже стиглі — про це говорить те, що пізніше, вже у Відні, очоливши новостворений колектив та приступаючи до праці над виставою «Пошились у дурні», Гірняк повернувся до старту курбасівської традиції. Замітка у «Краківських Вістях» (з 14. січня 1945) п. н. «Слідами Леся Курбаса» свідчить, що, «нав'язуючи до Курбасової традиції — нова українська театральна група ставить комедію Кропивницького в експериментальному до деякої міри виді», отож, мистецьке походження Гірняка робить для нього «актуальним питання і культури актора». Автор замітки (О. Т.) ціл-

В. Блавацький в ролі Юди
(«На полі крови» Лесі Українки)

V. Blavackyy as Judas in „On the Field of Blood" by Lesia Ukraïnka

[4]) Хіба це не характеристично, що і існувати за німців він міг не самостійно, а тільки під безглуздою назвою «Львівський Оперний театр», яка ховала за собою три зовсім різні театральні колективи — опери, оперети й драми, відмінні не тільки жанрово, а й характером своїх творчих та стильових спрямовань.

ком слушно вважає, що, завдяки діяльності Гірняка-курбасівця, український театр на еміграції «дістає можливість як не розвиватись далі, то бодай не втрачати набутого досвіду, не сходити з обраного шляху».

Новий наступ викликав нову еміґрацію. Українці посунули на захід, посунули й українські театральні сили. Колективи, що функціонували на Великій Україні, лінія фронту пересунула вглиб осередньоукраїнських, тоді галицьких земель. І тут вони, ці колективи, почали вливатися в місцеві, а навіть діяли і як самостійні стаціонарні одиниці. Так у 1943 р. постало в Галичині специфічне театральне життя, життя строкате, навіть барвисте, в кожному разі інтенсивне темпом та кількісно, а інколи й спроможне на певні принципові досягнення. До останніх належить, наприклад, художнє оформлення Данила Нарбута вистави «Казка старого млина» в Коломийському театрі. Навесні 1944 це життя стало розпадатися, а театри один по одному лишали рідний терен.

З тих уривкових даних преси, що їх маємо до розпорядження, можна скласти лиш найзагальніше уявлення про театр галицької провінції за цей час. «Краківські Вісті» з 7. червня повідомили про діяльність драматичної студії при київському «Малому Художньому театрі» у Скольому, куди студія приїхала на ґастролі зі Стрия. З-поміж мистецьких сил колективу згадується Лісовського, Салатовського, Лучицьку, Терниченка, П'ясецького, Олександра Короткевича (який грав Гриця в кольоровому фільмі «Сорочинський ярмарок»), Ольгу Короткевич. У

Сцена з п'єси Лесі Українки «Камінний господар»
A scene out of „The Petrified Lord", a play by Lesia Ukraïnka

Скольому виставлено «Мірандоліну» Ґольдоні. Замітка відзначила пару Короткевичів (заголовна роля та кавалер ді Ріппафратта), П'ясецького (маркіз) та деяких інших.

Станиславівський театр, що перед тим почав викристалізовуватися в стильний театр романтики, опинившися за кордоном, утратив своєрідність свого обличчя.

У Відні опинився театр малих форм «Веселий Львів», що про нього читаємо в «Краківських Вістях» з 27. червня. Д-р Остап Грицай, визначаючи характер цього колективу як театру «легкого, веселого жанру, на зразок европейського вар'єте», підкреслив, що «Веселий Львів» «мав куди трудніше завдання, ніж його попередник (з ґастролів у Відні — Прим. ХОРСА), Станиславівський театр». Це тому, мовляв, що «поскільки така річ, як «Наталка Полтавка» ні тут, у Відні, ні ніде інде на чужині не має для нас і не може мати конкурента, то в ділянці мистецтва театральної всячини саме в наших еміґраційних центрах в Европі конкурентів просто не почислиш — і то яких конкурентів!» На думку автора, «Веселий Львів» витримує конкуренцію цілковито. Ми ж від себе додамо, що творча потуга колективу, його своєрідна національна істота не тільки в міжнародній сім'ї підприємств цього роду, загалом знівельовано «інтернаціональних», могла б висунути його на одне з чільних місць, але й на рідних наших землях. За відповідних умов значність його була б несказанною, зокрема у справі пропаґанди танґових та інших пісеньок популярного характеру: вони б дуже швидко витісняли в нас — так було принаймні у Львові — подібні пісеньки московською або польською мовами.

У програмі віденського виступу «Веселого Львова» автор відзначив такі номери: «Вальс» (Т. Янушковська з балетним ансамблем), «Балетна сцена з Кордови» (Т. і К. Янушковські), «Помагайбі, дівчата» (ансамбль та солісти), куплетиста Ю. Лаврівського, оркестру під орудою дириґ. Цісика, конферанс З. Тарнавського. У згадці за такі номери, як «Куди їдеш, Явтуше» (Є. Шашаровська та А. Муратів), «Ой, не ходи, Грицю» (Лаврівська, Муратова, Муратів, Лаврівський, Зорич), «Добрий винахід» (Шашаровський, Муратів та Зорич) зазначено дещо карикатурність виконання.

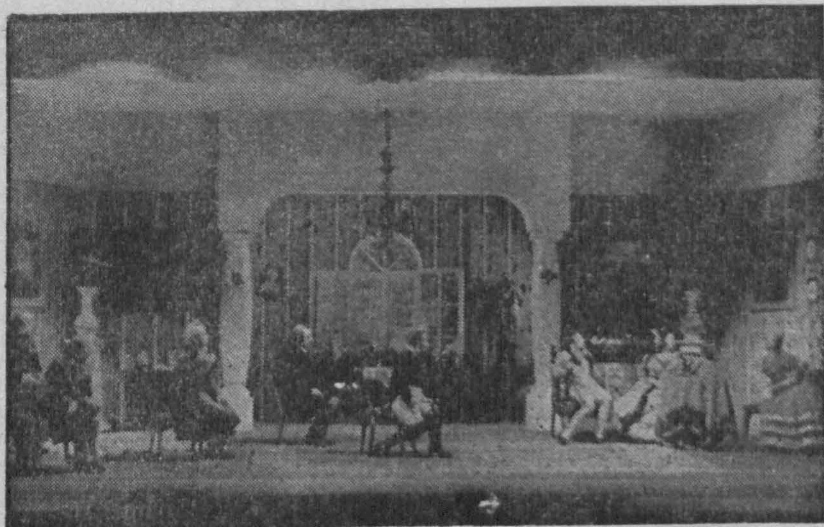
Осередком театрального життя здавленої фронтом України у січні—червні був, річ зрозуміла, Львівський театр під орудою В. Блавацького. Маємо поодинокі дані преси про визначніші театрально-музичні події у Львові.

Першою прем'єрою року була вистава опери Ґуно «Фавст», так широко граної у свій час на великоукраїнських оперових сценах. Рецензуючи львівську виставу, В. Витвицький («Наші Дні», ч. 3, березень 1944) побіжно переглянув історію намагань відтворити фавстівський сюжет у музиці.

Рецензент висновував, що «композитори не могли знайти дороги до його (фавстівського сюжету. Прим. ХОРСА) узагальнення й поглиблення, підкреслювали саму його[5]) фантастику, то демонічність, то знову інтерпретували лише окремі моменти». Не розпочинаючи полеміки з рецензентом, можемо погодитися беззастережно, коли мовиться про «Фавста» Ґуно. Приступна мелодійність, ефектовність сплощено-

[5]) В рецензії помилково стоїть: її фантастику, хоч мова про його, тобто, сюжету, фантастику.

го сюжету, співочість головних партій, що дає змогу виконавцям широко виявити вокальні дані все це зробило оперу Ґуно популярною на світових сценах, зокрема на українській. Помірно-новаторські спроби деяких наших режисерів (Дисковського в Києві, Юнґвальда - Хилькевича в Харкові), скеровані свого часу на те, щоб створити глибшу змістом виставу на основі неглибокої музики французького композиіста, не заклали нової традиції, не вибили цю оперу з колії усталеного штампом виконання, і, очевидно, в межах такого «грамотного» виконання відбувалась і львівська вистава.



Сцена з комедії Гоголя «Ревізор»

A scene out of Gogol's comedy „The Revisor"

Думку про можливості опери Ґуно для львівської сцени рецензент конкретизував так: «Для старих оперових сцен «Фавст», чи пак «Марґарета», це виграна на всі боки позиція звичайного, вже залізного репертуару. Цілком інакше з молодим оперовим театром, для якого й така опера є все ще питанням виконавчої спроможности». Під цим оглядом, як досягнення, в рецензії відзначено Василя Тисяка (який виконанням партії Фавста п'ятнадцять літ тому розпочав співацько-сценічну кар'єру), Зенона Дольницького (Мефістофель) та Ніну Шевченко, що, дебютувавши оце в партії Марґаріти, виявила голос «гарного, приємного тембру, з природи гнучкий і вирівняний в усій ширині». Про виконання ближче нічого не довідаємося за реченнями, як: «доволі вміло й справно» або: «повна щирости сценічна гра». Про режисерську частину вистави сказано, що опера «вийшла в якомусь іншому світлі, ніби справді відмолоджена», а в масових сценах помітно «щось непозичене, своєрідне».

Прем'єра «Фавста» відбулась 15. лютого. В першій частині огляду В. Барвінського «З музичного життя й діяльности Оперного театру у Львові за останні два місяці» («Краківські Вісті» з 20. червня 1944) знаходимо додаткові дані ще про виконання «Фавста» в другому складі. Тут судом знавця відзначено вокальні успіхи М. Ольхового (Мефістофель), що після його виконання не відчувалося «послаблення вражень, яких ми дізнали при знаменитій креації цієї ролі З. Дольницьким», далі Е. Сметанюка (Фавст), С. Михалюк (Марта), В. Грицика (Валентін). Фаховий музика, оглядач, коли звертається до сценічної сторони виконання, на жаль, так само не виходить за межі старогалицького рецензентського шаблону. Після акторських і режисерських досягів в оперовому театрі в найкращому випадку наївно звучить такий, приміром, суд нашого оглядача про виконання Ольховим ролі: «З сценічного боку — у масці дуже добрий, у загальній поставі та рухах наш артист не завсіди переконливий виявом відповідого демонізму».

В огляді В. Барвінського знаходимо відомості ще про одну театрально-музичну подію, мовити б так, фінальну на цей час у культурнім житті Львова. Це вистава маленької опери «Ноктюрн», такий важливий крок у справі пропаґанди музично-сценічної спадщини Лисенка. Зокрема оглядач зазначив, що саме розмір опери-мініятюри був для виставлення «проблемою під багатьма оглядами важчою», ніж вистава більшого сценічного твору. Загалом «Ноктюрн» на львівськім кону розцінено як досягнення.

З виконавців оглядачем відзначені: Л. Черних (Вакханка), «якої глибокі та соковиті низькі тони та її сценічні вальори дозволили передати повністю всю жагу тієї оживаючої постаті», Ніна Шевченко та О. Кальченко (Панна з трояндою, в чергу), Лев Рейнарович (офіцер), С. Михалюк (цвіркун), Почепцева та Артеменко (цвіркунка, в чергу). Диригував виставою Я. Барнич.

Уваги оглядача щодо інструментування твору мають спеціяльно музичне значення.

Драматичний театр припинив фактично свою діяльність ще в кінці березня 1944, виставивши перед тим одну з найцікавіших робіт Й. Гірняка як режисера й актора (роля Городничого) — «Ревізор» Гоголя. На жаль, у шумі евакуації ця глибока, хоч і без зовнішніх ефектів вистава загубилася й не знайшла рецензента гідного собі рівня.

Цими даними вичерпуються наші відомості. Попри брак багатьох фактичних даних підсумки лежать перед нами відчутні й речовисті:

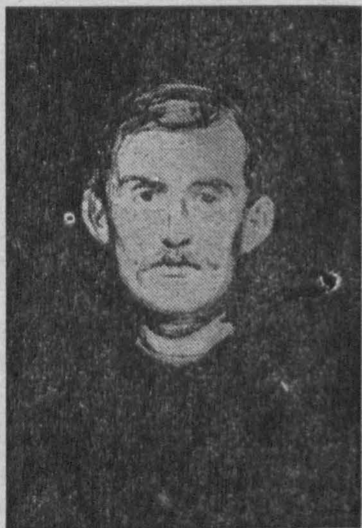
Український театр на роздоріжжі. Традицію 1917—1933 перервано, лиш дещо з її здобутків плаває на поверхні уривково й випадково. Але для того, щоб вийти з переходового періоду в період наступного скоку, не можна вже буде обмежитися на старті 1933. Роки не йшли марно. Творячи вільно й незалежно, не минемо, очевидно, досягнень чужих театральних культур. Але найпершим завданням чи не буде в нас виведення українського актора зі становища дефективної дитини на становище фахового лицедія, що панує над мистецтвом внутрішнього дійства, що знає й відчуває національні театральні традиції й у них знаходить плідний ґрунт для дальшого розвитку.

A survey over the position of the West-Ukrainian theater during the Nazi occupation (1944—1945).

*

В 1944 році помер у своєму будиночку в горах коло Осльо видатний норвезький маляр Едвард Мунх, приятель Стріндберґа. Недавно перед тим відзначено вісімдесятий день його народження.

Вже перші його малюнки (виставлені в 1892 р.) зразу звернули на себе увагу. Пейзажі вражали блідістю й туманністю північного кольориту. В портретах він умів схопити характер свого об'єкта в ніби цілком випадковій банальній позі.



Едвард Мунх. Автопортрет (1895)
Edvard Munch. The Author's picture

Картина для Мунха, учня імпресіоністів, завжди була передусім виразом його настрою. Тому надто конкретні й матеріяльні форми оповивано в його образах ніби якимсь туманом. Спрощення натури, відкинення психологічно неповноцінних деталів, шукання підкресленого ритму напруженого душевного стану в композиції, мазку й лінії — наближали Мунха до предтеч експресіонізму. Такі його речі, як «Зойк», уже майже зовсім експресіоністичні.

Дальший шлях майстра вів до граничної простоти. Визволені від усього тимчасового й випадкового речі та люди повинні були бути схопленими в їхній позачасово-космічній суті. Одне з найвищих досягнень Мунха в цьому стилі це його «історичні пейзажі» — фрески в ослійському університеті.

The death of Edvard Munch.

*

В половині 1945 помер у віці 74 років Поль Валері, найвизначніший лірик та есеїст сучасної Франції.

The death of Paul Valéry.

*

П'єси Берта Брехта, автора гримкої у свій час, повсюди виставлюваної та екранізованої Пабстом «Тришелягової опери», дуже популярні в Америці та Швайцарії. Найновішу його драму «Життя майстра Расціна» виставив каліфорнійський Університетський театр. Режисура Гайнріха Шніцлера, сина Артура Шніцлера.

The latest show by Bert Brecht.

*

26. серпня 1945 помер на еміґрації Франц Верфель, поет і письменник, який створив свого часу добу в експресіоністичному театрі й літературі творами «Видзеркаль» та «Не вбивця, а вбитий винен». Роман його «Сорок днів Муса Даґа», що відтворює героїчну боротьбу вірменів проти турецького гнобителя, трапив до числа тих книг, які нацисти спалили на вогнищі. Вже на еміґрації Верфель стряс світову думку «Піснею Бернадетти», монументальною спробою збагнути

тайну католицкої церкви в одній з її святих. Цей роман створено під впливом перебування в Люрді, куди поета-втікача загнала доля на час і де він почув про видіння малої французької дівчини-католички Бернадетти Субіру. Поет заприсягнув «проспівати її пісню», якщо врятується. «Пісню Бернадетти» пізніше екранізовано. Наступну п'єсу Верфеля «Якубовський та полковник» виставлювано по обох сторонах океану. За кілька днів перед смертю Франц Верфель викінчив новий дев'ятсотсторінковий роман «Зоря ненароджених». Поезії Верфеля, складені в Америці, публікуватиме Пренставн-Університет німецькою та англійською мовами.

Франц Верфель
Franz Werfel

Переконаний антинацист, Франц Верфель невдовзі перед смертю видав «Послання до німецького народу», в якому, між іншим, з гіркотою зазначив, що в німецькому середовищі, крім пастора Німеллера, «не знайшлось поодинокого мужа, який би Бога боявся більше, ніж Ґестапо».

Не позбавлена цікавости полеміка, яку з мертвим Верфелем вів один з редакторів новонародженої мюнхенської газети, д-р Франц Йозеф Шенінґ. Редактор, відповідаючи («Зюддойче Цайтунґ» з 12. жовтня 1945) на послання поета, шукав виправдання для німців у таких словах до покійного: «Ви знаєте з духової історії про німецький нахил до самокритики, ба навіть до самокопирсання. Ніхто не говорив про німців суворіше, як сам німець». По тому редактор перечисляв ряд борців з-поміж німців проти гітлерівської тиранії, яких імена мало відомі у світі, але вони, на думку редактора, ляжуть ґрунтом для оновленої Німеччини.

The death of Franz Werfel.
Franz Werfel ist gestorben.

*

У відповідь на заклик Вальтера фон Мольо повернутись на батьківщину Томас Манн опублікував широкого листа.

Письменник чесно й одверто заявляє, що за дванадцять років еміґрації він тісно споріднився з Америкою, світом нових ідей та нових можливостей. «Німеччина ж, — пише він, — за всі ці роки стала мені цілком чужа». Він передбачає, як тяжко було б порозумітися тому, хто «відьомський шабаш» пережив зовні, з тими, що мусіли в ньому «співтанцювати». Книги, які з'явилися в Німеччині між рр. 1933 та 1945, відгонять письменникові «смородом крови й ганьби». Витвори німецького духу, якими високими сами по собі вони б не були, служили в ці роки тільки «прикрасою на злочині», напри-

клад, ваґнерівські вистави в Байройті або виконання Бетговена. «Як сміла, — запитує Томас Манн, — бути незаборонена в Німеччині тих дванадцяти років Бетговенова «Фіделіо», врочиста опера, народжена для дня німецького самовизволення?» І як можна було, питає він далі, слухати її в гімлерівській Німеччині без того, «щоб не затулити обличчя руками й не кинутися з залі!»

Все ж, уважає Томас Манн, не можна говорити про кінець німецької історії, бо Німеччина, на його думку, не ідентична ані з тим «коротким та темним історичним епізодом, що носить ім'я Гітлера», ані з «так само короткою бісмарківською ерою пруськo-німецької імперії», ані з «двістілітнім відтинком її історії, який охрищують іменням Фрідріха Великого». Світовій історії ще далеко до кінця. «Вона йде дуже жвавою ходою, і німецька історія входить у неї». Шлях Німеччини та її культури веде до світової суспільности, де «зникне національний індивідуалізм XIX сторіччя», в новий світ, що має тенденцію до усунення політичних кордонів, до «пробудження в людстві свідомости єднання», до першого наочного втілення світової держави.

Thomas Mann's answer to Walter von Molo.

Über einen Brief von Thomas Mann 1945.

*

У Базелі помер, невдовзі після свого 81. дня народження, Гайнріх Вельфлін.

У мистецтвознавчому світі його широкознані роботи: «Клясичне мистецтво», «Основні поняття мистецької історії», «Ренесанс та барокко» й інші були великою мірою поворотним пунктом. Учень та спадкоємець ідей Якоба Буркгардта, Вельфлін, як сам він зазначив у передмові до одної з праць, розвинув так само думки Гільдебранда, автора революційної на свій час книги «Проблема форми в образотворчому мистецтві». Спеціялізувавшися головно на двох, контрастових між собою, епохах мистецтва: ренесансі й барокко, Вельфлін увів у мистецтвознавство ряд понять, які дозволили виділити питання художньої форми в окрему ділянку знання про художню творчість («мистецька історія як історія форм»). Якщо сучасне мистецтвознавство оперує такими категоріями, як тектонічність та атектонічність, композиційний центр, просторова фантазія, історія відчуття фарби, то цим воно вирішальною мірою зобов'язане школі Вельфліна.

Соціологічні школи в мистецтвознавстві закидали Вельфлінові іґнорацію змісту, зумовленого матеріяльними чинниками кожної доби історії. Прийдешня доба синтези, либонь, не судитиме його так гостро: адже загальне знання про мистецьку добу, у тому й знання про її соціяльні компоненти тільки збагатиться доданням численних детальних спостережень в одній з її ділянок, спостережень, що їх гострий зір ученого зробив зримими для незрячих. Недурно Гуґо фон Гофманcталь висловився, що «Лессінґ — називається нині Вельфлін».

Пам'яті Вельфліна присвячено статтю в «Зюддойче Цайтунґ» (12. жовтня 1945). Автор, Ганс Екштайн, характеризує Вельфліна як ученого, який не «відкривав нових континентів», але дав для розгляду мистецтва нові імпульси: його «Основні поняття мистецької історії» дали для розгляду мистецтва кришталево чіткі координати, бігуни яких упорядковують мистецькі явища». І

автор резюмує: «Своє завдання як навчителя та мистецтвознавця Вельфлін убачав у тому, щоб учити бачити та вчитися бачити».

В 1940 р. в Базелі вийшла книга Вельфліна «Ідеї мистецької історії».

The death of Heinrich Wölflin.

Heinrich Wölflin ist gestorben.

*

Літературну нагороду Нобеля в 1945 р. дістала чілійська поетка Ґабрієля Містраль. На просьбу редакції ХОРСА В. Державин подає короткий нарис-сильвету поетки:

— Люсіля Ґодой Алькаяґа, що пише під псевдонімом «Ґабрієля Містраль» (запозичивши літературне ім'я Фредеріка Містраля, найбільшого поета й національного відновника провансальського письменства), народилась 1889 р. в Чілі від батька баського й матері мішаного еспано-індіянського походження. Чілі й Арґентіна за XX сторіччя далеко випередили в свому культурному поступі решту південно-американських країн з еспанською розмовною мовою, і чілійська та арґентінська літературна продукція так само користується з доброзичливої уваги еспанської метрополії, що й кубінська та мехіканська. Громадська діяльність поетки, що після довголітньої педагогічної праці була покликана спершу мехіканським урядом до видатної участи в реорганізації шкільної справи в Мехіці, а згодом — урядом своєї батьківщини до дипломатичних місій та представництва в Лізі Націй, — теж сприяла швидкому зростанню її літературної слави в країнах Південної та Центральної Америки, а за останніх часів і у Франції; багато її поезій перекладено французькою мовою.

Відомий американський критик А. Торрес-Ріосеко так характеризує тематику Ґабрієлі Містраль у своїй книжці «Епіка латиноамериканської літератури»:

«Вона рано втратила того, кого кохала, і за ним сумує багато з її найкращих віршів; пізніше її поезія сповнилась пристрасно репрезентованим гуманізмом. Її розкрита душа змагається з Христом за рятунок відпалої людности, оплакує долю юдейського народу або озивається, повна співчуття, до неодруженої матері, до покинутої дитини».

Славетний Поль Валері, верховний арбітр літературних елеґанцій у Франції 20-тих та 30-тих років, визначає поезію Містраліну, в своїй передмові до французьких перекладів із неї, як «продукцію суттєво природну, розквітлу на найперший поклик чи доторк чи забаг сущого». — «Перше враження, яке справила на мене», пише він, «збірка тих писань, було враженням від зустрічі з річчю або істотою цілком чудною, а проте суттєво правдивою — разючою, як от вражає нас природа, наколи демонструє нам свою здатність творити далеко численніші життєві типи та вартості, ніж ми можемо уявити. Кажу — природа, щоб підкреслити, що згадана мною чудність не зводиться до того подиву, який може викликати фабрикація якоїсь літературної чудноти, як їх випрацьовують досить часто й чи не скрізь потроху. Ні — розрахунок на чисєь дивування не бере участи в ґенезі поезій Ґабрієлі Містраль; вона не спекулює наслідками випадкових асоціяцій ідей або ж тими зсувами, які можна накинути звичайним функціям мовним на папері; вона просто видобуває з своєї субстанції як такої надзвичайний вираз життя, відчуваного глибоко, органічно, часом гостро». — «Ця жінка оспівує дитину, як

ніхто ще перед нею», пише Валері далі, посилаючись на поезію «Пісня крови», що наводимо тут за метричним, проте нееримованим французьким перекладом Матільди Помес («Ревю де Парі» 1946, 2, 3—4):

Сину мій ще вільний
соку всіх плодів
мацаючи лона
ґранат кров'яний

ти що б'єшся кров'ю,
лиш моєю ще,
і що спиш посталий
з крови й молока

кристалю прозорий
де бачити кров;
лямпо що крізь власну
світиш мені кров...

Ґабріеля Містраль безперечно належить до тих видатних поеток XX-го сторіччя, які, протилежно до своїх попередниць минулого сторіччя, пишуть не так, як це роблять чоловіки, і не так, як жінки повинні писати на думку чоловіків а виявляють у літературній творчості своїй якусь специфічну безпосередність відчування й вислову, очевидно притаманну жіночій психіці — як це всі знають і визнають; а проте конкретні поетичні прояви тієї безпосередности скрізь вражають як щось зовсім несподіване та неподобне і навіть викликають часом сумнів, чи це не виходить поза межі поезії як мистецтва слова; адже, приміром, дитячі малюнки — а так само й малюнки психічно хворих — хоч і містять багато чого дуже цікавого та експресивного, а проте визнати їх за справжні мистецькі твори ніяк не можна. Якщо російські вірші Анни Ахматової і, подеколи, Марини Цветаєвої геніяльно сполучають у собі оту психічну специфіку жіночости з яскрінням неперевершеного артизму, то певна інфантильність у французькій ліриці уславленої Сесілі Соваж і, здається, в іберoамериканській — Ґабріелі Містраль спонукає — не зважаючи на одержану поеткою літературну премію Нобелеву — до великої обережности в суто естетичній оцінці відповідних літературних творів.

About Gabriele Mistral, the winner of the Nobel-prize 1945.

•

Українські письменники еміґрації створили літературне об'єднання МУР (Мистецький Український Рух). У декларації ініціятивної групи завдання МУРу зформульовано так: «Відкидаючи все мистецьки-недолуге та ідейно вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього й поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміґрації відкрите для тих діячів слова та пензля, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва».

21. та 22. грудня 1945 відбувся 1. установчий з'їзд МУРу, а 29., 30. та 31. січня 1946 — поширена конференція. Основні доповіді викликали широку творчу дискусію — усну і на сторінках преси. Видавнича комісія обраного на з'їзді правління МУРу (головою обрано Уласа Самчука) розпочала серію мурівських видань під маркою «Золота Брама». Відбулося кілька творчих конференцій та авторських вечорів по таборах.

The Association of the Ukrainian writers „MUR".

•

Людвіґ Ренн, автор романів «Війна« та «По війні», вкупі з Бодо Узе та Еґоном Ервіном Кішом провадять в Америці газету «Дас Фрає Дойчлянд». Південноамериканський місячник у німецькій мові, що виходить у Сант'яґо ді Чіле, провадять Удо Рукзер та Альберт Тайле за участю відомого лірика Павля Цеха.

The German writers in America.

•

8. червня 1946 помер Ґергарт Гавптман. З перемогою альянтів вісімдесяттрирічний письменник висловив своє ставлення до сучасних подій в ряді виступів. Йоганнесові Бехерові, який повернувся з Росії, нинішньому президентові закладеного в Берліні культурного союзу, Гавптман заявив, що він стоїть за демократичне оновлення Німеччини. В «Посланні до німецького народу», опублікованому в одному огляді, письменник зазначив, що немає миті, щоб він не думав про Німеччину, хоч йому тепер уже бракує сил здійснювати свої думки так, як він того хотів би. Гавптман заявив, що вірить у відродження Німеччини і стверджує, що «всі добрі сили світу так само зворушені бажанням цього». Далі, в розмові з кореспондентом берлінської газети, Гавптман сказав таке: «За п'ятдесят років німецький народ віднайде себе. Але це мусить бути інший народ, ніж той, що сліпо прийшов до катастрофи».

The public appearances of Gerhart Hauptmann.
Zum Tode Gerhart Hauptmanns.

•

Еріх Марія Ремарк, автор всесвітньовідомого роману про першу війну «На Заході без змін», винершив нещодавно роман «Тріюмфальна арка» про другу світову війну. Роман уже появився в Нью-Йорку, де автор живе від р. 1940.

The work of Erich Maria Remarque.

•

26. липня 1946 Бернард Шов святкував свій дев'яностий день народження.

90th anniversary of Bernard Shaw's birthday.

•

13. серпня 1946 помер Герберт Веллз.

The death of Herbert G. Wells.

•

Альфред Нойман, автор відомого роману «Диявол», живе тепер і творить в Америці.

The work of Alfred Neumann.
Alfred Neumann in Amerika.

ПОМІЧЕНІ ПОХИБКИ:

Стор.	Рядок	Надруковано	Треба
66	11 зг.	боязнні	боязні
75	15 зн.	Ляо Джай	Ляо Джая
114	26 зг.	роз-у-раз	раз-у-раз
116	7 зг.	в житті в поезії	в житті і в поезії
119	10 зн.	обстрактність	абстрактність
тж	4 зн.	Я знаю;	Я знаю:

На сторінці 43 абзаци **«Діялектика є методою — —»** і **«Наукова термінологія є тією ж мігою — —»** слід читати як два окремі, не зв'язані між собою афоризми.

Відгуки / книжки

Critic/Books Critique/Livres Kritik/Bücherschau

Поезія піднесених шабель

Ще про «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача*)

Історик, очевидно, передав би події так: козацький корпус під керівництвом капітана Хмельницького, повертаючися з заходу Европи, де брав участь по боці Франції у здобутті Дюнкерку, збунтувався, під'юджуваний агентами еспанської коаліції, проти свого начальника, але бунт був приборканий і полки рушили на домівки до України. Так, це й усі нескладні події, що розгортаються у творі. Місце дії — Данціґ, час дії — кілька зимових днів 1646.

Скупе історичне фактичне тло (про історичну відповідність фактів нехай говорять історики) майже не розшито візерунками особистих колізій, сюжетної вигадки. «Нема нічого легшого, як вигадати якогонебудь українського д'Артаньяна чи Скшетуського і розповідати про його романтичні пригоди та перипетії», — пише Ю. Косач у передмові. Він відмовляється від цього. Його не цікавлять легкоприступні доріжки, він знає, що справжнє мистецтво ходить стрімкими стежками і не боїться прямовисних круч. Гостро обмежено в його книзі коло зовнішніх подій, а сторінки, їм присвячені, належать до найменш цікавих у книзі (опис деталів бунту козацького). Нема в цій книзі складних, переплутаних, загадкових та інтриґуючих подій. Зате є в ній щось інше.

*

Є в цій книжці справжня історія. Незалежно від вірности або невірности деталів, від фактичної точности або неточности сюжетного розвитку — справжня історія, дух химерної і похмурої тридцятилітньої війни в континентальній Европі, дух диктатури Кромвела в Англії, дух передодня великої революції на Україні. Досягнено цього не археологічно-музейними реконструкціями побуту, не накопиченням архаїзмів у мові, взагалі не зовнішніми засобами. Звичайно, є в Косачевому викладі поодинокі архаїзми — якийнебудь жолд або спудей або тать; частіше латинізми, свідки живого зв'язку України з латинською культурою Европи, як от фортуна, амор, ребелії, трони, тріюмф або віктор; часом вгадуєш легку стилізацію

*) Рецензія, написана в самому розпалі дискусії про роман Ю. Косача, через видавничі труднощі останніх років затрималася з публікуванням. Тема, проте, рецензії не тільки не знята життям з порядку денного, але, можливо, знаменує лише початок нової, куди ширшої дискусії.

якогонебудь тогочасного літературного твору або історичного документу — так, читаючи філіпіку про шляхту: «Того не втнуть вони, псявіри, на перинах роками вилігуючись, фазанами об'їдаючись, парфумами обливаючись, збабівши до решти» (64), — читаючи цю філіпіку, хто ж не згадає громових інвектив Івана Вишенського; розкидані поодинокі деталі історичного кольориту — то гостроверхі дахи Данціґу, то велетенські ботфорти вояків-шотляндців, то кунтуші й жупани козацького війська мерехтять перед читачем. і багато можна було б повизбирувати з книжки подробиць тогочасного побуту — але все це так розсипано, так не підкреслено, так органічно й непомітно подано, що читач бачить і відчуває це як своє, як знайоме, а не як екзотику, підібрану письменником у далеких віках. Читач не відчуває одмежованости давноминулого, і либонь у цьому одна з причин закидів Ю. Косачеві з боку критики, закидів у неісторичності. Грань між сучасним і минулим стирається. Письменник може піти навіть далі. Він дозволяє собі дуже своєрідний засіб: змальовує групи людей, називаючи кожного члена груп зокрема —

«Один біля другого, важко і гордо сиділи козацькі ритмайстри і поручники, Максим Нестеренко, дужий мов ведмідь чорнявий велет, що коня міг підняти, добрий козак, хоробрий Прокіп Шумейко — його побратим, з відсіченим польською шаблею вухом, мучений ляхами в варшавській тюрмі по солоницькому погромі і випущений на волю, бо потрібний був Конецпольському до втихомирення буджацьких улусів. Ганджа — статний поручник, перший гармаш у цілому війську запорізькому, що артилерійського мистецтва вчився у Франції, капітанів милий друг. Поручники Семен Забузький, Филон Джулай, Ремиґіян Сурин, Северин Мокієвський — все гербові шляхтичі, чепурні і гожі, мов павичі, начальники козацької драгунії, що мірялась недавно на Білорусі з московською легкою кіннотою. Всі чотири — мов рідні брати, всі чесні козаки. Ритмайстер Петро Ґловацький із Волині — —»

і далі і далі йде перелік-опис, такий невиправданий з погляду елементарної теорії композиції роману (бо всі вони не виступають далі як індивідуально-важливі герої) — такий ризикований з погляду образности й рельєфности сприйняття читачевого, і такий органічний, так часто застосовуваний автором (пор., напр., ще стор. стор. 22, 122, 244) як метода історичної реконструкції. Бо ми так вжилися з автором в історію, що природними стають ці портрети-переліки, як природні вони в газетному репортажі про учасників якоїнебудь події. Ми через сторінку можемо забути їхні імена й характеристики, але ми вже бачили їх, і цього досить.

Разом з людьми проходять перед нашим зором мистецькі речі, які творила або якими цікавилась та доба. Тіціян, солодка пісня Провансу, сонети Шекспіра, Овідій, майстер Рембрандт, поезії Ронсара, Піндарові оди, томик Корнеля, Шекспірів лондонський «Ґлобус», пісня про Ролянда й пісні Бертрана де Борна, романси про Сіда, афоризми Монтеня — все це йде у словах і думках, у спречаннях і настроях героїв роману — і все це немов сучасне — живе і водночас історія.

І так із розсипаних деталів, з вимовних портретів, з високих настроїв постає без накидань і без підкреслювань, без археології й гробокопательства жива доба,

жива історія, пройнята духом кондотьєрів та завойовників, бунтарів і творців могутніх держав Єстарої Европи.

«Звичайно, це не наукова праця, і в писанні роману вирішала здебільша інтуїція», — пише Ю. Косач у передмові. Але ця інтуїція виростає із знання, помноженого на творчий розмах. В цій книзі дійсно є історія, хоч би історики й заперечили ті чи ті подробиці сюжету.

*

І є в цій книзі проблеми, над якими думає автор і думають читачі. Проблеми, які мають історичне значення і сучасне. Є у книзі філософія історії, а філософія історії — це не тільки узагальнення минулого, а водночас і усвідомлення сучасного і прогноза майбутнього. Не тільки відчувати й переживати змушує автор читачів, але й мислити.

В дикій і невпорядкованій скитській стихії живуть сталі формотворчі первні. Це первні залізної дисципліни, під впливом якої «юрба стала військом, базар п'яної голоти — військовим табором», первні організації, яка заступає розгойдану степову вільність, перетворює многоголового звіря на лицаря, на воїна. «А хіба не могли б бути ці люди Роксолянії легіонами третього Риму?» Для цього потрібна велика людина, геній і організатор.

Такою людиною стає Богдан Хмельницький. Це він зумів повести за собою козаків, «обсмалених чубатих дітей в залізі», бо «він із цієї глини, з якої ліплять Цезарів».

Хмельницький у Косача «умів дивитись, умів оцінювати, вмів думати. Зосередилось у ньому: буйнопишна натура степового півдня, залізність ґота, що прийшов з мряковинної півночі, витонченість латинянина, але не того, що пройшов через польську призму, а того, що через і з джерел Вічного ренесансу погожої Італії, з лицарської гордости Еспанії, з французької яснопрозорости. Ось так гартовано і шліфовано душу Хмельницького».

Роман показує Хмельницького вже після цієї школи. Показ її становив, треба думати, зміст утраченого Косаченого роману «Дюнкерк», про загибіль рукопису якого згадує автор у своїй передмові. Богдан пройшов европейську школу, але це не значить іще стати вождем «козакоруської нації». Богдан навчився приборкувати степовиків-козаків, але ще не навчився розуміти їх, а значить і не навчився вести їх. Він, може, міг би стати узурпатором, але не міг би тоді стати справжнім вождем народу.

А це далеко не те саме: «Убогі ті нації, що не вміють родити Цезарів, але ще убогіші ті, що не породжують Брутів». Народ повести може лиш той, хто сполучає в собі Цезаря й Брута — така ідея книги Ю. Косача, — лиш той, хто володіє черню, але бачить у цій черні народ. Той, хто сам себе відчуває членом-виразником цієї рідної і могутньої спільноти.

Хмельницький спершу боїться черні. Він боїться збудити в ній первні сліпого й дикого степового бунту. Але це засуджує його на покору, на малі діла. Він тільки «gente Ruthenus, natione Polonis», він заявляє, що він «руської доброї крови, алеж і Річпосполита йому матір, сто разів йому матір», — аби тільки не викликати безголової і водночас стоголової гідри ребелії, «що не знає краю своїй руйнуючій люті, своєму шалові». Звідси почуття дикої гордости, звідси тяжка криза, що виявляється в пияцтві, в зневірі і болючих сумнівах, що примушувало друзів відвертатися від нього, вбачати в ньому

тільки солом'яний вогонь, а ворогів розпанощуватися.

Та все це доти, доки бунту нема. Коли він справді стався, коли він справді вибухнув у своїй сліпій і лютій злобі, коли Богдан розчавив його і переміг, коли він зрозумів його і подарував провину його винуватцям, — тільки тоді він став тим, ким він мав стати. «Неслухняні діти, а таки його, як і їхній він», — відчув і зрозумів він. «Довершилася тайна його братерства з ними так, що навіть смерть сама не здолає роз'єднати їх». І водночас із тим, як заново родиться він, родиться заново народ: «Із рабів народився народ. Горе тому, хто не збагнув цього».

Бо формування справді народного вождя і формування народу — це дві сторони одного процесу. «Ідуть із надр землі, ідуть, і крок їх твердий та лункий, люди прості, homines parvi et simplicissimi — — Валяться золочені палати всіх визначних, що вважали себе досі сіллю землі, а всіх інших мовчазними рабами». Так постає народ, так постає вождь, так вождь веде народ шляхами визволення. Сила твору Косача в тому, що він поставив складні і вічно актуальні проблеми, не спрощуючи їх ні політично, ні історично, ні психологічно.

Бо коли такі проблеми поставали й розв'язувалися в історії народу, то не малий, і не останній, і не упосліджений це народ. Тут вбачає Косач перегук нашої історії з античністю, з історією Риму — і цей перегук увесь час підкреслює. Геллада постає в уяві Хмельницького на згадку про Чорне море, префектами козацькими та консулами запорозькими іменує автор ватажків козацьких повстань, а сам Хмельницький дістає гордовиту назву «Цезаря степу», який знає, «що зашумлять леґіони його імперії незабаром у поход».

Бічним мотивом проходить у книжці мотив кохання між Богданом і Ганною, дочкою ґравера Гондіюса. Воно не розцвіло, це кохання. Богдан народжений, щоб зректися щастя, це розуміє Ганна. Він не її, він тієї юрби, яку веде за собою. І в Ганни «серце зціпеніло, ствердло, дратуючи себе насолодою муки. Може це й було щастя: певність нездійснянього». І це щастя зречення, це велич керманича народного. Тут проблемність не перешкоджає яскравості характеру, лиш підкреслює її. Саме тут витворюється поетичність Косачевої прози.

•

Бо є в цій книзі справжня й непідроблена поезія. Вона є у змалюванні грозового тла тогочасної Европи, на якому відбуваються події роману. Вона є в замилуванні козачою молодечістю. Вона є у звеличуванні Богданової постаті, в тих перегуках між історією України і Риму, в тому широкому мистецькому тлі, в прихованості суб'єктивних відчувань автора й героїв, відчувань, що глибоко проймають увесь твір. Вона є в усьому світосприйнятті автора.

Вся повість пройнята внутрішнім ритмом, що вибивається назовні то там, то сям. Найвиразніше — ляйтмотивами. То виринає мотив козацького бунту, то мотив народного вождя, то мотив римських залізних леґіонів, а то блимне мотив рудоволосої Ганни, — і все це зливається в мотиві походу козацького війська: «Бандури вигравали, бренькотіли кобзи. Вили жоломійки». То йде упевнено й нестримно змужніле та вигартуване козацтво.

Мужньою поезією дзвенить у книзі найближчий, мабуть, авторові мотив шабель — то безпосередньо: «Хмеліючі воїни ревіли,

їхні обличчя набрякали, й очі мерехтіли від випитого вина і від заграв. Шаблі співно дзвеніли, зняті вгору, щоб, недоспівавши, вмерти в піхвах», — то посередньо: «Надворі брязнув морозний твердий день, а враз із ним шаблі людей в залізі».

А іноді й сам виклад зближається до поетичного. Ми знаходимо алітерації й ритмічне повторення не тільки образів, а й звукових комплексів: «З тієї громади чубатих рубак, що віддихали війною, що їх знав у битві й у питві нещадними, невговтаними — —» Мінливий ритм і примхливий, динамічний, хиткий. Недаремно так любить Косач рембрандтівське освітлення в пейзажах і в портретах своїх героїв. Такий, приміром, портрет заснулого Хмельницького: «Тільки над ранком Хмельницький заснув. Спав горілиць, розкинувши руки, коротким вояцьким сном. Під головою було сідло, як у поході. Хмуре було його обличчя, жовте, нездорове. Промені, продершись несміливо крізь вікно, пестили вилиці, чоло, важкі повіки, затиснуті уста. І здавалось тоді, що спляча людина лагідніє та крізь сон усміхається».

На жаль, іноді автор не довіряє своєму читачеві. Тоді він поспішає виявити зовні химерний внутрішній ритм свого твору і такі виразні в своїй простоті описи заступає вишукано-нармисними. Тоді його герої починають позувати перед читачем, а твір сповнюється трафаретами умовної літературної романтики. Тоді являються такі епітети, як чарівний або чудовий або порівняння на зразок: (Україна) — — «манила до себе, мов усміхнена ще не збагнута коханка, й несамовиту зловісність крив у собі посміх її кучерявих балок, її крутоберегих рік, її безкраїх степів». Тоді портрети дійових осіб перетворюються на втерті загальники, на накопичення неіндивідуалізованих «красивостей»: «Ця дебела біловида дівчина, донька моря й мистецтва, горда й непривітна до життя й до людей; вогонь, що палахкотів десь у надрі шаленим вульканом» — і далі: «Не міг опертись спокусі й дивитись на неї, на її біле мрамурне чоло, торочене вогнем волосу, де мерехтіли великі діяманти, на її руки, на всю її стать, обняту важкою парчею й брокатом».

І портрет самого Хмельницького, на жаль, уліг цій бутафорії, і хіба не по-оперному виглядає він, приміром, у такий момент: «Став напроти сходу, напроти перших променів, що продиралися через мряку, схристив на панцерних грудях руки. Юрба не шиширхнула, скам'яніла» (пор. ще стор. 55 і 246). Усі ці вульками й вогні, мармур і схрещені в промінні руки — все це перехідний реквізит, негідний такого справжнього письменника, яким є Косач.

Стиль романтичного трафарету має свої тверді вимоги. Він глухий до конкретности слова, він потребує слова як цяцьки. Він приводить до розніжености стилю, коли сувора логіка дієслів розпливається в умовній та шабльоновій красі вишуканих прикметників. Прикметник епітет стає обов'язковим при кожному іменнику. Він не характеризує вже, він тільки прикрашає своєю емоційністю або своєю парадоксальністю, він перетворюється на ритмічне брязкальце, яке скоро втомлює одноманітністю, заколисує читача. Так само другий подібний засіб — підвішування іменників обов'язково парами. Такий уже самий початок книги: «Мов захланна красуня ждала того вечора (данціґська пристань. Г. Ш.), простеливши атлас зеленавих хвиль, до-

рогих своїх коханців іздалека, й ішли до неї, з вітрами обійнявшись, напнувши вогнепері крила вітрил, розгорнувши тремтливі прапори, йшли до неї любаси — стрункі БРИҐАНТИНИ й чепурні КОРВЕТИ, йшли звідусіль — із РИГИ й ЛЮБЕКА, з ҐЕНУЇ й КАДІКСУ, із старовинних королівських пристаней НОРМАНДІЇ та й з далекого ЦІПАНҐО й САН-ДОМІНҐО».

Оцей псевдоромантизм деформує подеколи Косачеву прозу. Він позбавляє її мужности. Він напоэнює твір літературщиною і розриває зв'язок літератури з життям. Слова бліднуть і перетворюються на загальники далекої від дійсности фразеології. І тоді автор, сам того не помічаючи, починає зловживати своїми улюбленими епітетами. Рахманні зрідка очі Хмельницького (55), рахманні брижі моря (67), рахманна дружина Богданова (128), рахманні вовчури-козаки під проводом Хмельницького (203), рахманні шотляндці-ляндскнехти! Йовіяльний вигляд у Леслеуса (30), йовіяльний добробут Данціґу (12), йовіяльний секретар королеви Марії (86), йовіяльно говорить Боплян (111), йовіяльний панок у шинку (121), йовіяльний француз Боплян (150) і т. д., і т. д. Нехай читач сам простежить долю епітетів: захланний, невговтаний, глітний — — Вони прикладаються скрізь через потребу в ритмізуючому прикметнику, через свою нетрафаретність. Але саме таке вживання їх приводить до витворення трафаретів. І повторення ці не від бідности лексики. Словник Косача напрочуд багатий, гнучкий, культурний. Завинила хибна й недоречна псевдоромантична метода.

Тут мимоволі згадується одне місце з цієї книжки Косача. Морозенко й Кіттус Скоттус сперечаються про драматургію Корнеля. І шотляндський вояк каже: «— Волію вдатись до джерел. Це наслідування старовинних нагадує мені мавпяче парадування перед дзеркалом. Старовинних не можна наслідувати, їм наподоблятись. Інше щось потрібне».

Чи ці слова не стосуються до самого автора? Чи не в праві ми вимагати від нього прози яка своєю конкретністю й ядерністю відтворювала б життя в його конкретності й ядерності? Життя, переломлене крізь призму мужнього й активного поетового сприймання? Брязкальця романтичних штампів особливо дратують, коли починаєш читати твір Косача. Потім читач до них звикає і більше чи менше їх сприймає. Звикає і сприймає так, що дехто бачить у них суть творчости Косача, окреслюючи його саме в такому розумінні як «романтика».

Але не в цьому суть творчости Косача. Ми схильні вбачати її, цю суть, у глибині проблемности, в тонкості шліфування образів, в активній світоглядній настанові (поезія піднесених шабель!), у високій загальній культурності, в гарячій любові до України та її визвольних змагань, у глибокому відчутті історії — багато в чому, тільки не в цих зовнішніх ефектах. Бо книжка Косача — це твір мужности й дозрілости, а прикраси у викладі — рештки захланної й невговтаної (вдаючися до епітетів автора) юности. Чим скорше Косач-муж відмовиться від строкатих та розмальованих одягів Косача-юнака, тим достиглішими будуть його твори.

*

Наприкінці кілька закидів недостатньої відшліфованости фрази, окремих дрібних недоглядів, що свідчать про недосить уважний перегляд автором друкованого тексту. «Дві корогви: ма-

л и н о в а, дарунок польського короля Жиґимонта-Авґуста, та в а ж к а, з о л о т а із сріблом, імператора Рудольфа II, яку ще носили за Микошинським та Лободою, р о з г о р н е н о над звитяжцем», — очевидно, мало б бути м а л и н о в у і в а ж к у, з о л о т у. «На рубежах світів, Европи й Азії, у степах, що колисали мрію Атиллі, Тамерлана, Джінґіс-хана, у країні, раєм земним з в а н и м, молоком і медом т е к у ч и м на узгір'ях нового Єрусалиму здвигнути храм хочуть», — очевидно, мало б бути з в а н і й, т е к у ч і й.

Гр. Шевчук

A critical survey on Yuriy Kosach's novel „Khmelnytzky's Rubicon". In this survey the problem of historical novel as a reflection of history through the prism of modern mentality and from the point of view of the formal achievements in literature are discussed.

*

З УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ПУБЛІКАЦІЙ 1946 РОКУ УВАЗІ ЧИТАЧА ХОРС ПРОПОНУЄ:

Ранок, літературно-мистецький альманах № 1, лютий 1946, стор. 24, фотодрук. Впорядив В. Барка, видала газета «Наше Життя», Авґсбурґ (після першого числа альманах припинив існування, влившись у мистецькі видання МУРу). Зміст. Леся Українка — Спогад з Євпаторії (вірш 1904); Д. Дорошенко — Моє знайомство з Лесею Українкою (сторінка з спогадів); Юрій Клен — Попіл імперій (фраґменти); Василь Барка — Лист (сторінка з поеми); Юрій Косач — Посміх Діоніса (фраґмент); Михайло Орест — дві поезії; Є. М. — одна поезія; Ігор Костецький — Моментальне видиво Рембрандта (мініятюра); Богдан П. — Брама Софії.

Яр Славутич, Гомін віків, поезії 1940—1945, Авґсбурґ 1946. Марка МУРу «Золота Брама». Стор. 123.

Науково-літературознавчий збірник, «Світання», видавнича марка «Брама Софії». **Ч. 1** (березень 1946, стор. 38, циклостиль) відкриває полемічна стаття В. Державина (Проблематика стилів і плужанство за кордоном), скерована проти тверджень доповіді Ю. Шереха на першому з'їзді МУРу. Поза тим збірник містить статтю П. Курінного про Реймську євангелію та статтю О. Повстенка про церкву св. Орини в Києві. — **Ч. 2** (серпень 1946, стор. 59, циклостиль) починається з есея Володимира (Ренесанс панарійської думки), крім того містить статті: В. Державина (Поезія Михайла Ореста і неокляси-цизм), В. Петрова (Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття: 1920—1945), К. (Коли з'явилася на Україні людина?) і Н. Кордиш (Зразки плетінь з Усатівського селища).

Мала бібліотека МУРу, літературний додаток до газети «Час», Фюрт 1946. Марка МУРу «Золота Брама». Вип. 1: **Юрій Клен,** Попіл імперій, частина І. Стор. 23, літогр. Післямова Гр. Шевчука коротко характеризує становлення поета від «Проклятих років» почерез «Каравелі» до останньої, ще не завершеної поеми. — Вип. 2: **Улас Самчук,** Юність Василя Шеремети, розділи з роману. Стор. 39, літогр. Післямова Б. Подоляка. — Вип. 3: **Ігор Костецький,** Оповідання про переможців, дев'ять новель. Стор. 28. Післямова Володимира Державина.

Леонид Полтава, За мурами Берліну, поезії 1942—1945. Накладом Івана Манила. Стор. 47. Звертають увагу поезії: Хто ми? — Катеринщик — День Гофмана.

Василь Барка, Апостоли, вірші з книги «Престольні свічі», Авґсбурґ 1946. Видання Івана Манила. Марка МУРу «Золота Брама». Стор. 48.

Юрій Косач, Ноктюрн b-moll, новеля, видання часопису «Наше Життя», Авґсбурґ 1946. Марка МУРу «Золота Брама». Стор. 32, фотодрук. Післямова Гр. Шевчука.

МУР — Мистецький Український Рух, збірники літературно-мистецької проблематики, Мюнхен—Карльсфельд 1946. Марка МУРу «Золота Брама». Редакція: В. Домонтович, М. Іванейко, Борис Подоляк, Юрій Шерех. Зовнішнє оформлення Едварда Козака. **Збірник 1** (стор. 109, циклостиль). Зміст: статті — вступна (Чого ми хочемо), Віктора Бера (Засади естетики), Івана Багряного (Думки про літературу), Уласа Самчука (Велика література), Юрія Шереха (Стилі сучасної літератури на еміґрації), Остапа Грицая (Мала чи велика література?); спогади Володимира Блавацького (Моя праця з Лесем Курбасом); поезії Є. М., Івана Багряного, Оксани Лятуринської, Василя Барки, Леонида Полтави; хроніка. — **Збірник 2** (стор. 127, циклостиль). Зміст: статті — вступна (Літературні покоління), Віктора Петрова (Історіософічні люди), Володимира Державина (Проблема клясицизму та систематика літературних стилів), Леонида Білецького («Камінний господар», драма Лесі Українки), Юрія Косача (Вільна українська література), Олександра Кульчицького (Казка у світовідчуванні дитини), Василя Витвицького (Наші завдання); огляди — С. Г. (Паноптикум нової французької літератури), І. К—ого (Чи проза в нашій прозі?); листи У. Самчука до О. Грицая та І. Костецького до О. Бабія; поезії Юрія Клена, Юрія Косача, Олекси Веретенченка, Степана Риндика, Леонида Лимана; хроніка.

Михайло Орест, Душа і доля, збірка поезій, видавництво «Брама Софії», Авґсбурґ 1946. Стор. 111.

Театр, журнал театральної культури і мистецтва, видання Об'єднання Мистців Української Сцени (ОМУС), Мюнхен—Авґсбурґ. Зовнішнє оформлення ЕКО. **Ч. 1.** (травень 1946, стор. 31, фотодрук). Зміст: від редакції; В. Блавацький — Український театр на еміґрації (доповідь на першому з'їзді ОМУСу); І. Костецький — Три маски (проблема маски на сучасній сцені); З. Тарнавський — Єресі в обороні побуту (доповідь на першому з'їзді ОМУСу); замітка про Курбаса; Боп — Непередбачена мізансцена (гумореска); хроніка. — **Ч. 2** (червень—липень 1946, стор. 48, комбінація друку з фотодруком). Зміст: замітка про Садовського; Ю. Шерех — Дискусія в мистецькому сальоні, якої і якого в нас нема (проблема М. Кулішевої «Патетичної сонати» на сцені); Галайда — Чорношкірний друг Шевченка (про Айру Олдріджа); П. Ковалів — Сценічна мова; С. Гор — Володар гір (фраґмент драматичної казки); В. Блавацький — Прапрем'єра «Гамлета» на українській сцені; З. Тарнавський — Люди з п'єси (новеля); огляди; гуморески; рецензії; хроніка.

О. Ольжич, Підзамчя, посмертна збірка поезій, вид. «Культура», 1946. Стор. 22, фотодрук.

Заграва, літературний журнал. Видає літературна секція Спілки Українських Письменників в Авґсбурзі, Авґсбурґ 1946. **Ч. 1** (стор. 47) містить статтю від редакції, поезії Яра Славутича, Леонида Полтави, Андрія Гарасевича, Ніни Павловської, А. Момберта (в перекладі М.

Ореста), прозу Юрія Косача (Запрошення на Цитеру; вийшло також окремо відбиткою), Василя Чапленка (В лісовій гущавині, уривок з повісти), рецензії. — **Ч. 2** (стор. 43) вмістило поезії Оксани Лятуринської, Михайла Ореста, Олега Зуєвського, Миколи Скелі, Я. Ю. Давіда (в перекладі М. Ореста), М. Багдановіча (в перекладі Я. Славутича), новелі В. Домонтовича (Пімста), Ігоря Костецького (Новеля для тебе), Неофіта Кибалюка (Наука про зорі), статтю Б. Крупницького (Шляхи української культури), рецензії В. Ясенчука (Книжка про КЦ) та В. Державина (Кристалізація літературних розбіжностей).

Олена Теліга, Душа на сторожі, вибір з поезій, вид. «Культура», 1946. Стор. 31, фотодрук.

Іван Багряний, Золотий бумеранґ, збірка поезій — рештки загубленого, конфіскованого та знищеного, 1926—1946. Вид. «Прометей» 1946. Марка МУРу «Золота Брама». Стор. 176. Вступна стаття Б. Подоляка.

*

Нові переклади з Рільке, виконані Леонидом Мосендзом, вміщено в журналі «Студентський Шлях» (Інсбрук—Мюнхен): ч. 2—3 — Строгі години, Осінній день, ч. 4 — Хлопець. У ч. 2—3 вміщено в перекладі К. Яворівського «Рапсодію бурхливої ночі» Т. С. Еліота, експресіоніста-лірика, званого «ліричним Джойсом». Ще новий переклад з Рільке (Б. К.), а також новий переклад з Давтендая (І. Д.) вмістив Культурно-мистецький календар-альманах на 1947, зредаґований Ю. Бескидом (вид. «Українське Слово»). Вийшли окремо два переклади (правдоподібно — з німецьких перекладів) новель Сомерсета Моґема та Бенета. Новелю Гемінґвея (в перекладі В. Оленченка) надрукувала «Українська Трибуна» (ч. 14).

*

Для тих, що володіють англійською мовою, подаємо кілька назв книжок про вояків сучасної війни. Вони — з рекомендованих в одному огляді Сінклера Льюїса («Есквайр» за серпень 1945):

Age of Thunder by Frederic Prokosch
A Walk in the Sun by Harry Brown
A Bell for Adano by John Hersey
Apartment in Athens by Glenway Wescott
The Brick Foxhole by Richard Brooks
Dayspring by Harry Sylvester

*

Нещодавно вийшов роман самого Сінклера Льюїса «Cass Timberlane». Критика відзначає, що в протилежність своїм попереднім творам, у новому романі Сінклер Льюїс не ставить жадних соціяльних проблем. Сюжет роману — історія одруження судді Тімберлейна з кресляркою Верджінією Марчленд, розчарування її, спроб чоловіка повернути її різними способами до родинного життя і врешті втечі її з іншим. За словами критики — «Cass Timberlane» це «роман про чоловіків та дружин».

*

В американській окупаційній зоні Німеччини одержано перші ліцензії на літературні журнали. Д-р Вольф Штернберґер та д-р Лямперт Шнайдер редаґують «Die Wandlung», місячник літератури й політики, що має завданням, як висловився американський військовий урядовець, перевиховувати всіх німців. «Der Bogen», редак-

тором якого є соціял-демократ Віктор Шольц, містить статті про фільм, фото, вірші, новелі та есеї. Перший наклад цього видання вийшов кількістю 5000 примірників.

Від травня 1946 почав виходити в Мюнхені оригінальний літературно-критичний та есеїстичний місячник «Die Fähre», що перебуває в тісному творчому контакті зі знаним «das silberboot», видаваним від д-ра Шенвізе (Зальцбурґ). Перші числа «Die Fähre» містять твори Джойса, Пруста, Германа Броха, Торнтона Вайлдера, Роберта Музіля, поезії Олександра Блока, Вітмена, Маллярме, Дюля Ільєша, твори сучасних німецьких письменників та есеїстів тощо.

В Берліні, видаваний «Культурним союзом демократичного оновлення Німеччини», виходить «Aufbau», культурно-політичний місячник з літературними та мистецтвознавчими додатками. Головний редактор Клявс Ґізі. Серед постійних співпрацівників знані не тільки з самої літературної діяльности йменням: Гайнріх Манн, Анна Зеґерс, Теодор Плівьє, Ганс Фалляда, Павль Геффер, Ґеорґ Люкач, Ернст Нікіш, Фрідріх Вольф, Йоганнес Р. Бехер, Бернгард Келлерман та ін.

В Баден-Бадені виходить «Lancelot — Der Bote aus Frankreich». Перше число вмістило статтю Веркора, літературно-біографічний шкіц Фернана Ґреґа про Поля Валері, лірику Люї Араґона, який тепер генеральним секретарем Національного комітету французьких письменників, фраґменти з щоденника Ромена Ролляна з 1933, новелету Жироду та ін.

В Мюнхені відновлено ще один часопис, що містить матеріяли культурно-мистецькі та бібліографічні: «Der Zwiebelfisch».

Цікавий літературний місячник «Das Karussell» виходить у Касселі.

ТЕМИ СТАТТІВ, БАЖАНИХ ДЛЯ ХОРСА:

Історична повість (дискусійна)
А. Бучма в одній з ролів
«Ревізор» у виставі Й. Гірняка
Фільм І. Кавалеридзе «Прометей»
«Золотий обруч», опера Б. Лятошинського

The Editors invite the collaboration of foreign authors on the following items:
„The Apostel“ by Scholem Asch
Greta Garbo
Charley Chaplin's film „The Dictator“
René Claire
Arturo Toscanini as an interpreter of Beethoven
The contributions might be written in English and sent to our adress.

Die Schriftleitung ladet hiermit die Verfasser ein, an folgenden Themen mitzuarbeiten:
„Nibelungenlied“, ein Epos im Film (von Fritz Lang)
Bernhard Götzke
Die Aufsätze können in der deutschen Sprache geschrieben und an unsere Adresse geschickt werden.

KHORS, „Ukrainisches Wort“, Ganghofersiedlung, Regensburg.
Germany US Zone

ХОРС

розпружує на сторінку чоло й махає рукою на мистецьке хуліганство

Autoparodic page of KHORS

Непосвяченим заборонено. Хто ж переступить заборону, однак нічого не зрозуміє:

ПРОТОПЛАЗМА Й ПРОТОДИЯКОН:

— — плили знечев'я з поважними йовіяльними й водночас рахманними але йовіяльними й знечев'я битою зорями дорогою закуті в залізо стародубські Косачі й Морозенко замість орду бити сперечалися за принципи мізачсценування Жака Копо і про Комеді Франсез замість орду бити або принаймні літературою червоної крови але голос з місця заявляє що нам гуманізму конкістадорів і що тут робити і Пабльо Пікассо який виріс зне ев'я відкинув чуприну і куди поділа степова Гелладо матеріяли з Шевальє й Абрагама ван Вестерфельда та візантійську мідь але ТА це просвітянський сполучник краще І або Й і по-українському не можна сказати ГЕТЬ З ГЯДУ ВИДАТНИЙ бо це гнилий москалізм і не можна сказати В ТАКИЙ СПОСІБ бо це повзучий польонізм а треба ТАКИМ СПОСОБОМ і взагалі було дуже багато труднощів і ХОРС ганявся хіба розбереш тут коли степова Геллада куди вона поділа візантійську мідь а заодно й мозаїку а за нею йшов за мозаїкою страшний мужик у хорватському перекладі страшен мужик йовіяльний Самчук Улас Самчук і йому світ відчинено як двері

ЯК ДВЕРІ ЯК ДВЕРІ

куди ж поділа степова Гелладо Европу й нас що так і не вийти на вальдшнепи посвистали бо куди поділа знечев'я страшного мужика і що може статися в наслідок того що

ВЛАДИКА ЗЛОЧИНУ РОЗЛЮЧЕНИЙ ПЮЖЕ ІДЕ НАЗАД І ДОВГУ НИВУ ОРЕ

ОТОЖ АЖ ПІД СТЕЛЕНЬКУ ДИМЛЯТЬ СМОЛОСКИПОНЬКИ і в'язничок на сонечко й на нічну вартоньку задипридиподивляааається а не годен і не ладен ніц висловити і не має ніц до говорення бо фест замкнений у МУРі письменське об'єднання Мистецький Український Рух і професор насумрено крізь шкельця мов з-за ґрат на Багряного і весь він іронічний критичний скептичний розважний йовіяльний і хоче теж сорок відсотків і воліє наукову хроніку а не сімейну і любить Ірцю і Вер а другий професор часом читає свої вірші але тільки як нема грошей бо назагал уникає спричиню-

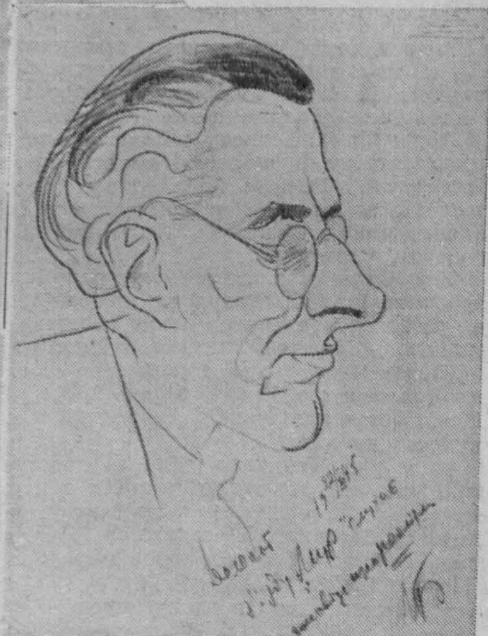
вати двопляновий шерех а зрештою хіба це добре сидіти за пивом за чорним пивом і любити слухати як тобі розповідають анекдоти московською мовою а той що розповідає хіба надається хіба надається в домоткані Дос Пассоси коли не здатний навіть камеру обскуру на 42-гу паралелю до пуття виволочити а втім нехай собі як знають — —

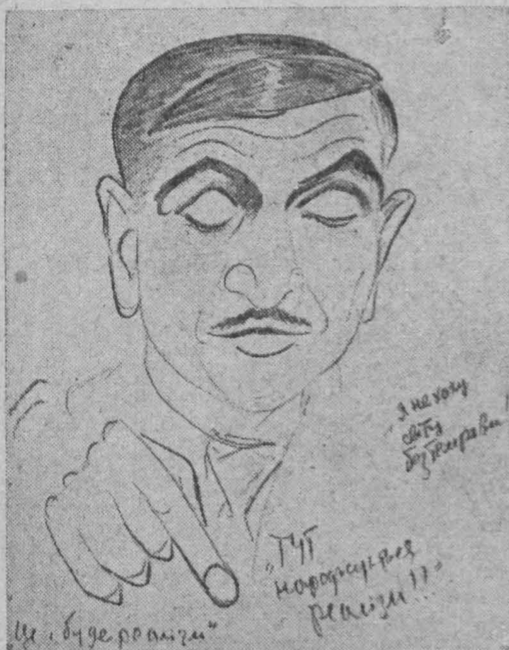
ОТОЖ ПРОГРАМУ ПЕРШОГО ВИСТУПУ ЗНЕЧЕВ'Я СТАНОВЛЯТЬ (ВИНОСЯТЬ):

Перший з'їзд МУРу, як відбився він в зіницях фундаторів:

Unbefugten ist der Zutritt strengstens VERBOTEN!

O mon Dieux!





Ображатися

катЕГОРИЧНО

заб(!)оронено

КОМЕНТАРІ:

Бажанський усміхався з самоповагою, бо все знав. Смальцю дали на три дні, ззіли за один день. Цигарет яскраво недостатньо. Виходить Потішко з борідкою. Добре і з почуттям промовляє Животько. Сила-силенна фото. Самчук вимагає великої літератури.

Після того всі знову з'їжджаються на конференцію. Відразу ж багато катастроф. Феденко вилетів просто «со ступенек к звезде» (Пастернак). Бачили його спину. Голосно свариться на доповідь Осьмачка за те, що порівняли його з Гоголем та Шевченком. Потім на скандальну новелю, назву якої він забув, і ще на щось, здається, на Славутича.

Про Славутича взагалі багато дебатують: геній чи не геній. Доктор Остап Грицай сказав, що не геній, і навіть образився. Щоправда, потім розвеселився, коли зрозумів, що Славутич не його хоче зарізати, а Мачила. Загалом, усі шишки мусів приймати Шерех.

Невеличкий бунт европеїстів. Вони твердять, що в них теж українська душа. Косача цього разу не було, через те оборона европеїстів без темпераменту. Багряний теж мало чим відзначився: спізнявся і уникав.

Зате був Чапленко. Він виголошує тост о шести тезах. Олесь Бабій читає дуже цікаві розділи з поеми. Несич теж дуже цікаво читала, і про телеграму від жінок у неї теж дуже дотепно вийшло. Потім на бажання Порського та Подоляка читали наші наймолодші, отже, Осьмачка розсердився вкрай. Так само розсердився вкрай і Неофіт Кибалюк. Це той Неофіт Кибалюк, що в нього в оповіданні блакитний пурпур чи пурпурна блакить, щось подібне.

! Basta. Finita la COMmedia !

ХОРС, український часопис красного письменства та мистецтв, пропаґує засади високого вміння та ставить на порядок денний живі мистецькі проблеми.

ХОРС розрахований на підготованого читача й глядача, але водночас він має метою впливати на психіку та побут найширших мас, щоб добирати там якомога більше прихильників та виховувати знавців і цінувачів мистецьких вартостей.

ХОРС друкує нові твори красного письменства та публікує нові твори образотворчого мистецтва, але так само повертатиметься й до творів старих, що мають принципову вартість та могли б дати старт новим мистецьким напрямам.

ХОРС, за загальним погодженням своїх редакторів, не зв'язує себе ні з одним означеним мистецьким напрямом, ні з однією школою або течією, бо ставить собі за завдання протеґувати все мистецьки вартісне.

ХОРС містить так твори першоджерельні, як і перекладні з усіх мов.

ХОРС із подякою приймає від авторів оповідання, повісті, романи, поезії, п'єси, статті мистецтвознавчі та письменствознавчі, статті проблемні та дослідницькі з усіх царин мистецтва, рецензії, матеріяли хронікальні та бібліографічні, замітки різного роду; від мистців — репродукції їхніх картин, фресок, пано, малюнків, рисунків, шкіців, різьб, будівель, вишивок, художнього ткання тощо. Умовою є висока мистецька, висока стилева вартість надсиланих речей.

ХОРС раз-у-раз притягає до співпраці видатних українських письменників та мистців так з-поміж визнаних майстрів, як і з-поміж мистецької молоді.

ХОРС добирає авторів з яскравою індивідуальністю, розвиненим чуттям стилю; твори зі своєрідною тематикою та неповторною мистецькою формою; твори, що кожен з них був би подією, радістю, мистецьким святом.

ХОРС 1 зредаґували:
ВІКТОР БЕР, ЮРІЙ КОРИБУТ (головний редактор), ЮРІЙ ШЕРЕХ.
Малюнок обкладинки артистки-малярки ГАЛИНИ МАЗЕПИ.
Марка „Золота Брама" роб. проф. О. ПОВСТЕНКА.

ХОРС виходить як літературно-мистецький квартальник під маркою МУРу „Золота Брама" накладом видавництва „Українське Слово". Загальна поштова адреса видавництва і редакції та адміністрації ХОРСА: **„Ukrainisches Wort", Ganghofersiedlung, Regensburg, Germany US Zone.** Начальний редактор видавництва ЮЛІЯН ВЕСКИД.

Druck: „Mittelbayerische Zeitung", Regensburg.

Золота
Прага